



اللواسقي

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور
محمد بن محمد بن أحمد الخفافي



حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الصلالي بك
وزير المعارف العمومية

الدكتور فارمر عن نزعة الشريعة إلى الحق في بحوثه وآلآفه ، فوه بفضل المتفضلين ذوى السبق من العرب ،
ووسم كتابه بالمثل العربى « جارك مملك » مشيراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية فى عتقها ،
لا يزعها عنه كز الزمن وتطاول الأيام .

فقد أفادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنفات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكف ، فى الموسيقى خاصة ،
أن تنقل عن العرب آلاها الموسيقية وتحفظ بأسماها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية
فى علوم الموسيقى ، جليل الأثر الذى أحدثته نظريات الموسيقى العربية فى أوروبا بأجمعها .

ومن أعلام العرب الذين نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، وبتدريسها طلاب العلم فى غرب أوروبا ، الفارابى ،
وقد خصص الدكتور فارمر مؤلفه الذى نحن بصدده ، فى أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم .

ليس بين أهل العلم والمثقفين فى أقطار الأرض من يجهل الفارابى ، ذلك الفيلسوف العربى الحكيم ،
والعالم المحقق الجليل ، الذى أنبىه العرب « بالشيخ » وأرسطو الثانى ، وأقرت الأجيال هذا اللقب وزادته
الأزمان تحميكاً .

وللفارابى مكانة فى الموسيقى غير منازعة ، فلقد كان سيد مؤلفى العرب فى الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العازفين
بالآلات . ومؤلفه الموسوم « بكتاب الموسيقى الكبير » يُعدُّ بحق وجدارة ، أعظم مصنف فى الموسيقى العربية فى
العصور الوسطى . وقد اعترفت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الجليل البارون دى إرنلجر
إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠ . وهذا الكتاب الذى بدعه الفارابى ، على غير مثال . لا يزال مرجع
علماء الموسيقى العربية ، المقبلين على دراستها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم .

وللفارابى فى الموسيقى ، غير هذا الكتاب ، مصنفات وافرة العدد ، لم يعرف منها للأسف ، إلا أسماؤها من طريق
ذكرها فى مؤلفات العرب .

أما الكتاب الذى عرض له الدكتور فارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلاً ، وهو كتاب « إحصاء العلوم » فقد
كان العرب . فى الأندلس ، يتخذونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها . وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية فى
القرن الثانى عشر .

فلما هلَّ القرن الثامن عشر ، ذاع فى المآل . وشاع فى الأوساط العلية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب
محفوظة بدار الكتب بمديرد . والىجب العالجب أن أحداً من العلماء ، لم تحفره همة ، وغيرته العلية إلى الفحص عن
هذه النسخة أوحى مراجعة الترجمة اللاتينية عليها ، مع حساباتها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب .
حتى إذا كانت سنة ١٩٢١ فنجي ، الناس بدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية
أخرى بمدينة نجف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر .

هناك شُعِدَتِ المهم، وتنبه القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكنونات هذا الكتاب، فهداهم البحث والتقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستبول.

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التي عثر عليها بالعراق في صحيفة العرفان سنة ١٩٧١، فإن أحداً لم يجعل نفسه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد. ولا على الترجمة اللاتينية، حتى انبرى الدكتور فارمر لهذا العناء المجهد، والعمل الشاق، فراجع النسخ جميعاً، وخلص منها إلى الصحيح السليم، والحق الصراح، فضبطه، في أصله العربي، ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمي، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها في بقاع الارض، أحسن الله إليه.

والدكتور فارمر، في تعقيبه على كتاب الفارابي «إحصاء العلوم»، عالم دقيق صادق الملاحظة، ناصح الرأي، نقي الذمة، أمين في التاريخ، يشيد بالحق، أيأ كان مصدره، فقد أثبت في كتابه هذا، بالدليل العلمي، أن المدارس المسيحية في أوروبا، كانت تدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب في العصور الوسطى. كما كانت المدارس الاسلامية تدارس أصله العربي.

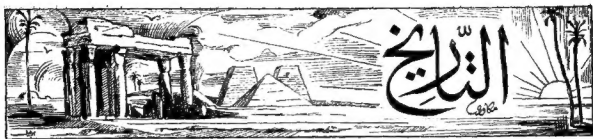
وإن القسم الموسيقى من كتاب «إحصاء العلوم»، كان متداولاً في ذلك العصر. يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بونيوس Boethius وجيدو أريزو وغيرها، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية. كما تأثرت بمؤلفات الفارابي، حتى القرن السادس عشر.

ولقد كانت الأندلس كعبة للأوروبيين يعجون إليها، ويتلبذون عليها، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة، ويحصلون ما أخرجته قرائح أساطين العرب في هذا الفن كالكندي، وثابت بن قرّة، والفارابي، وابن سينا، وابن الصلت أمية. وابن باجة، وابن رشد، أولئك السادة الأجداد الذين كثرت مؤلفاتهم في ذلك العصر مؤلفات ارستكسينوس، وأرسطو، وأقليدس. وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرفهم أوروبا عن طريق العرب.

هذا بعض جهود الدكتور فارمر، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها وعبيها لا يفي به شكر. ولا يقوم به ثناء، وإن الزمن، والتاريخ، والعلم، لتتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل الفخر، ونباهة الذكر.

وكثر محروروا الحق





موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

عندما نعرض الصور الموسيقية التي خلفتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لا نرى معازف مستوفاة بحسب ،
 التي تألف منها الفرق الموسيقية والعاشر
 تم بناؤها وتغطت أدوار نشأتها الأولى ، بل نرى أبعد من ذلك . نرى مدينة موسيقية
 مهذبة غاية في الرقي ، نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل ، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر
 موسيقية هي :

أولاً : المغني .

ثانياً : اللاعب بالناي

ثالثاً : الضارب بالجنك أو الصنج كالموضح في صورة ١ .



(صورة ١) عزف بالناي ومغني وعازف بالصنج وعازف بالرمارة المزودة
 من نقوش الاسرة الخامسة : متحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تسكر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى نرى في بعض الصور مالا يقل عن ثمانية
 من العازفين بالناي وحده يعزفون معاً في فرقة واحدة ، وذلك رغم ما هو معلوم من أن النقوش تمثل
 الحقيقة بشكل مختصر ، ونرى - ولكن في النادر - النافخ في الزمارة مشتركاً في تلك الفرق الموسيقية .
 وسنقصر كلامنا اليوم على العنصر الأول وهو المغني فنقول :

المغنى

كان المغنى يجلس في أثناء غنائه جانبا على إحدى ركبتيه رافعا ركبته الأخرى يلوح يده في الهواء راسما حركات انتقال اللحن ،ناظما ترتيب الأيقاع . وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناي . ولذا نجد العازف في أغلب الأحيان جالسا تجاه المغنى متتبعا حركات يده ، وفضلا عن ذلك فإن حركة يد المغنى بهذا الشكل المتنظم يضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فهي له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفي الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية في الموسيقى المصرية القديمة ، حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى « حيت أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » كما كان يرمز للغناء في النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى في أوروبا أن حركة اليد في الغناء المصري القديم ، ويسمونها لغة اليد *Chironomie* ، هي أصل التدوين الموسيقي « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصده الآن ، فكرت أوروبا ، لأول مرة ، في تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نوتين *Neumen* » وهي تدوين بعلامات لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنا ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين الثغرات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه هي الطريقة المصرية تماما ، مع الفارق ، أن مصر رسمت باليد في الهواء وأوروبا رسمت باليد في الورق . بل إن لغة اليد هي أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن في تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن فتحت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف في مصر بطريقة « القرار دو *Tonic Solfa* » ، وتمتاز بسهولة وتناسبها لقوى المبتدئ ، ولذلك تبناها وزارة المعارف العمومية في تعليم الموسيقى في رياض الأطفال . ويعبر في هذه الطريقة عن الثغرات باليد في الهواء فلكل نغمة من الثغرات السبع الأساسية التي يتكون منها السلم الموسيقي حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لا يزال عليه إلى اليوم في جميع البلاد الشرقية ، ينمض المغنى عينه قليلا ، ويقلص أنفه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته ، وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفيا وكان من عادة المغنى - كما هو الحال كذلك في البلاد الشرقية إلى الآن - أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده ورقبته بحيث يكون الأذن من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف (قناة استاخيو) فتتغير موجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات في الصوت .

الموسيقى والطب

سبأى شربمة وفسيولوجية عمه الحجرة

الطبيب المشهور والكاتب المثقن القدير

الدكتور عبد الرؤوف حسن

مدير مصحة فواد بخوان

نمذير

لأشك في أن كثيرين من القراء يتطلعون إلى معرفة شئ.
عن طريقة أداء الحجرة لهذه الوظيفة الحيوية ، ففيها
ثقافة ، وفيها طراقة تستحق التسجيل والبيان .

والحجرة الانسانية في الواقع ، آلة موسيقية وترية ،
عجبة التركيب ، هي آية في دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارئ الكريم في التفاصيل التشريحية
التي قد لا يستسيغها ذوقه . ولا بتأني له فيها دون مشقة ،
بل سأعرض عليه رسماً تخيلياً لجهاز مبكر بسيط يمثل
كل جزء منه — تمثيلاً عملياً واضحاً — ما يحدث في الحجرة
الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففي شكل « ١ » يوجد منفوخ عاذي يتصل من الجانب
باسطوانة مجوفة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة .
وهذا الغشاء مشدود على الحافة العليا ، وبه شق يمر منه
الهواء . وأعلى هذا الغشاء يوجد بوق . . . ومن السهل أن
تصور أن المنفوخ إذا دفع الهواء في الاسطوانة مر خلال
الشق الموجود في الغشاء ، فاهتزت حافتا الشق ، وأحدثتا
صوتاً يختلف شدة وضغطاً باختلاف قوة دفع الهواء
الصادر من المنفوخ . أما البوق الذي يوجد أعلى الغشاء
المنفوخ فمن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة
المشار إليها آنفاً .

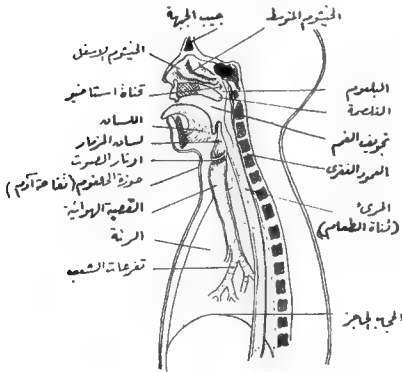
في مقال السابق ، الذي نشر في العدد الأول من مجلة
الموسيقى ، عالجت موضوعاً محمياً وقائياً ، عن « رعاية
الحناجر الموسيقية » وهأنذا أعرض اليوم لبعض المبادئ
التشريحية والفسيولوجية عن الحجرة .

وأرجو القارئ الكريم أن لا يجهل من عنوان هذا
المقال ، أو يتبرم به . أو يتوجس خيفة من تعقيده .
فالطبيب الكاتب حين يتحدث إلى الجمهور من منبر عام
كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير
عنها في لغة سهلة ميسورة الفهم . لانهق القارئ العادي
ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه
آفاقاً جديدة من التفكير ، وتغيب إليه الثقافة العلمية ،
في النواحي التي تتفق مع ميوله الخاصة ، واستعداده العقلي
وستكون ملاحظات عامة ، موزعة بالرسم ، دون إسهاب
في الشرح أو إمعان في ذكر التفاصيل التي يستطاع دراستها
في المراجع العلمية الخاصة .

قد يكون من نافذة القول أن أحاول بيان أهمية
الصوت الانساني ، فذلك أمر لا يخفى على أحد ، ولكن



شكل ١



نظام الجسم بجمعه تفاصيل شرجية مختلفة

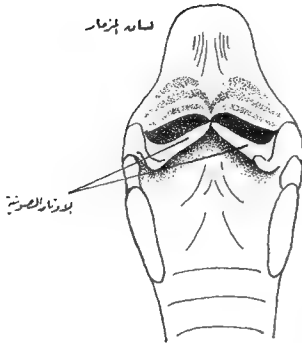
شكل ٢

فإذا استطاع القاري إدراك القوانين الطبيعية التي أدت إلى حدوث الصوت في هذا الجهاز البسيط التركيب ، فإنه لا شك قادر على فهم كيفية أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية مهماً عاماً ، هو كل ما نحرص عليه في مثل هذا المقال .

وفي شكل « ٢ » يرى القاري تفاصيل قطاع الجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شيء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل « ١ » تحل لنا طلام الشكل الثاني من أيسر سبل

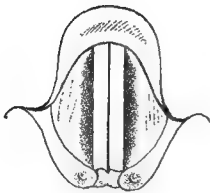
فالرئتان وهما عضوان أسفنجيان

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل المنفاخ المين في الشكل الأول تماماً. والقصة الهوائية كما نرى أسطوانة مجرورة تنقب من أعلا بشق له حافتان هما الأوتار الصوتية المنحجرة. أما البوق المين في الشكل ١٥، فمقابل في الجسم تجاويف الأنف والبلعوم وتجويف الفم، وأهمية هذه التجاويف في تنوع الصوت الانساني أهمية بالغة نكتفي بالإشارة إليها في هذا المقام.



تشكل الجبهة مع الخلف

وقد يكون من المناسب المبادأة إلى بيان شكل الحجرة الطيعي حتى لا يتوهم القارىء أن الاوتار الصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .



الحفرة أثناء الكلام أو النفاث



الحفرة أثناء نفس الماري

شغل الخنزيرة لما شيد في مرآة لطبيب العاهل

— 15 —

بحوث فنية

أموسيقى أم موسيقا

الكلمة ولها صوتان .

موسيقى وموسيقا ، وكلاهما

يوناني صحيح ، ولكن الأولى لغة

الأدب واللسان الفصح .

لقد علمت من هذا ، أن الشرق أخذ

الكلمة بلا تحريف ، اللهم إلا في الكاف التي استبدلها

بالقاف ، ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا في صورتها

الثانية « موسيقا » فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا

إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أميتا فلم يمسحها .

ثم ألا تسأل : لم انفرد في الغناء والعزف بكلمة « موسيقى » ،

بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً

فنسب إلى تلك الروح معنى ولغظاً ، ولأنه لسان النفس ولغة

الوجدان فهو أقرب للالهام ، ومن ناحية فالأغريق ما كانوا

يفهمون ويتصورون الموسيقى فأس مستقلا عن الشعر . والشعر

مصدره الشعور . وكان الشعراء يستصرخونها إذا استمعى

الشعر على أحدهم : « ياموسى الأمينى فلتقمم فصحى في قلوبهم .

وأما قدمه فلا نه فطرى . لحيث وجد الإنسان ، فالغناء

وآياته ذلك الراعى وبراعته . وحادى العيس وحداؤه ، هذا في

يدائه . وذاك في كلائه .

انظر لهذه الكلمة الكبيرة « موسيقى » ، وما أجرى عليها ،

للدالم المحقق والقانونى الصليح حضرة الأستاذ

حسن نبيه المعمرى بك

إن الأغريق كانوا

يقصدون الفنون العقلية

فينسبونها إلى معبودات ، ويسمون

كل ماله اتصال بفن . بل كل تأديب

نفسى ، وتهذيب روى ، بموسيقى . فأنت

ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على

معنى أوسع مما اصطلاح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع ، دعا اليونان كل واحدة منهن

بموسا (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موس (٢) . التي معناها

الاستيحاء أو الاستلهام .

ومن ثم ترى أن الأصل في الكلمة ، موس (٣) ، فأخذوه

وزادوا عليه ألفاً فصارت موسا ومعناها المهمة . ولم فيها

نطقان : إما بالهم المضمومة بضمة عادية كما في موسى « عليه

السلام » وإما بيم مضمومة مفتحة يفتح الهم ورفع الصوت

قليلا كما إذا تجاوزت ولفظت : صئوت . قؤم . شوم . عوم ...

فاذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أنهم الحقا

بهذا البدن العجز « بقى (٤) » للدلالة على النسبة إلى الاسم

المحلق به كقولهم أرتميطيقى من أرتميط ومنتجانيقى

من متجان وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى (٥) . أما العجز فهو

على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصبح

(1) Mossu (2) Mossithé (3) Moss (4) Iki (5) Mossiki

ألا تجد معي القرن بين اسم هذه المعبودة والطرب؟ وهو كما تعلم ما يلحق الإنسان من خفة عند شدة الفرح أو الحزن . وقد ورد أن الطرب مشتق من الحركة ، والطرب هي الحركة التي تظهر عليك وقت الطرب . فإذا أردت التعدي قلت أطرب ، وإذا ماشئت الزيادة والتكبير . قلت طرب ، فيصح بعد ذلك أن تسمى موسا الموسيقى الطرب . وإذا شئت المظهرية .

ولقد كان عند العرب مثل المعبودة موسا . موسا الشر . سموها شيطناً تحرزاً وصيانة . وصنوها مرة أخرى ذكراً وبعد هذا ، فهل لدى العرب ما يقرم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها ، أظنك لا تتردد معي في الجواب بلا . ورب معترض يقول ، وما قولك في السماع ؟ ألا يفيد معناها . ويحل مكانها ؟

إليك كل ما في الكلمة : أصلها السمع ، وهو ما وقر في الأذن من شيء تسمعه ، والقر هي النقرة . ونقر تفيد معنى ضرب . ومنها نقر العود . أو الدف ، ضربه ليصوت . ومن السمع السماع وهو الغناء وكل ما لذته الأذن من صوت حسن . وهذا الصوت ، إن كان بشرياً ، فيكون الغناء ، وإن كان من آلة طرب ، وملهى من الملاهي ، فيكون العزف ، وهذا يحصل بالطرق بالدفوف ، والضرب بالجلال ، ومنه الموزن وهو الملهى الذي يضرب به كالعود والطنبار ، وغير ذلك من آلة الطرب . والبازف اللاعب بها ، وأيضاً المغنى لأنه يصوت . وعلى ذلك يكون السماع جامعاً للغناء والعزف .

ولئن صح أن يجمع السماع النوعين اللذين يتركب منهما الفن ، إلا أنه لا يعتمد معنى القر في الأذن ، أى ينقر طبلتها . فينتقل إلى أجزائها ، فينتقل إلى العصب السمى . فإين هذا ما في موسيقى من المعاني والفن الإلهامى ؟

والآن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها ، فإني سأحدثك عنها طيبة وفنا .

انتمت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة آباؤهم واتباعوا ملتهم ، فقد غيروا في اسم تلك الروح الملهمة فخطفوها موزا (١) . فهم حاصروا السنين المسكينة البارزة الطليقة بين المتحررين فقبلوها زايًا ، وقالوا موزيكا . ثم تسربت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس ، فخطفت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوى . وتواطئها مع حفظ الزاى .

ولقد يحسن ، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع : أن نحاط خيراً بأنهم قد حملوا لكل موسا ، نصبا ، سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات . وبنات المشتري (٢) ، الذى استولد ملكة (٣) الترانخ فأكرمت ، وأنت بكل واحدة منهن . رئيسة فن من الفنون . ووربطوهن بصلة الأخوة إجماع إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوكة في بعضها البعض . فأنك واجد خساً منهن موكلات بالقريض بأنواعه : فالحماسيات . والبلاغة تحت لواء موسا . وموسا ثانية للتجنيات . وأخرى ثالثة للسررات . ورابعة للفنائيات . وخامسة للغزليات والقراميات ، وسادسة للرقص . وجميع تلك الفنون يتخالطها الموسيقى التى تشترك في جميع مظاهر حياة اليونان : في الحروب ، والأعياد . والاحتفالات الدينية ، والعزف ، والمسارح وما إليها . تلك سبع كاملة . ومنهن اثنتان لفننين لا يتصلان اتصالاً ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع ، كن يسكن جانب طود « أولب » ، ميط الوحى اليونانى في هيكل رب الكنارة (٤) ، صكيرهن وإيادهن . ومن بينهن الحفند موسا الموسيقى ، التى تدعى « أطرب » (٥) ، ويصورها الاغريق ، وفي يديها زمارتها أو براعتها ، واسم هذه الحفند مشتق من فعل « طرب » (٦) ، ومعناه تأخذ وانيسط . والمزيد في صدر الكلمة علامة المبالغة ، وناهيك بما يحدثان في النفس والجسد .

(1) Musu (2) Jupiter (3) Minosyne (4) Apollo (5) Eferpo (6) Jerpo

بحث في المقامات

مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

ولنتكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان :

١ — فوه النوى

الأصل في هذا اللحن أن يتبدى، ويستقر على جواب اليكاه « النوى » وأن تكون منقطه مرتبة واحدة : —

نوى . حميني . أوج . ماهور « كردان » . بحير .
بورك . ماهوران « جواب جهارگاه » رمل توى « جواب
نوى » .

ولما كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب
الاستمرار في الغناء منها . ونظراً لأن المرسقي المريسة
تتبع نظام الأجانس ، فقد يضيف بعضهم ذا أربع من
جنس اليباقى تحت النوى ، ويجعل ختام اللحن على الدوكاه
بدلاً من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب المهارگاه بجواب الهجاز ،
للحصول على حساس لحن ، ويستبقى بعضهم اللحن
بدون حساس .

وأما إذا استبدلت أى نغمة أخرى من الدرجات
الأساسية ، فيجب أن يميز اللحن ، فيقال « لحن نوى
المجم » ، إذا استبدلت فيه الأوج بالمجم ، و« لحن نوى
الكرد » ، إذا استبدلت فيه السيكا بالكرد ، و« لحن نوى
بوسليك » . إذا استبدلت فيه السيكا بالبوسليك ، و« لحن
« حجاز النوى » إذا صور لحن الهجاز على النوى وهم جراً .

قبل التكلم على ما يشابه لحن اليكاه من الألحان ، نذكر
هنا متى يجوز استبدال المهارگاه بالهجاز ، ومتى نستيقها في
درجتها في لحن اليكاه .

تستبدل المهارگاه بالهجاز ، إن كان المقصود هو البدء
بصياح اليكاه « وهو النوى » . ويكون الهجاز عندئذ
نبأية صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول
بالمرتبة الثانية للحن . فستبقى المهارگاه كظهير للنوى .

والرأى الأخير أقرب إلى الصحة من الرأى الأول ،
أى أن البدء بالمهارگاه أصح من البدء بالهجاز خلافاً لما
يرحمه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولاً — ورد في الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ
« بالنوى مظهرًا » . والهجاز ليس بظهير للنوى . بل
المهارگاه هي ظهور النوى .

ثانياً — المهارگاه تعتبر أيضاً نبأية حساس لجنس
الزاست المنشأ على النوى . وتكوين اللحن يقضى وجود
هذا الجنس .

مؤدى الله

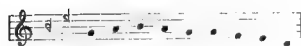
مقارنة الله بالعلماء الأفرنجية

ليس له مثل في الألحان الأفرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

مقارنة الله بالله :



طابع الله



بهذه غنايات الله في حالة الاستقرار على النوى



وأما في حالة الاستقرار على الدوكاه فغنايه كاليتي ؟

لحن النوى	لحن اليكاه
١- يبدأ بالنوى ولا يشترط أن يكون مظهرأ	١- يبدأ بالنوى مظهرأ
٢- يستقر على النوى أو الدوكاه	٢- يستقر على اليكاه أو النوى
٣- تستبدل الجهاركاه بالحجاز في جميع سير اللحن إذا اتبعنا رأى القائلين بضرورة الحساس	٣- يحوز استبدال الجهاركاه بالحجاز عند البدء
٤- اللحن من مرتبة واحدة يضاف تحته ذو أربع إذا أريد الاستقرار على الدوكاه	٤- اللحن من مرتبتين

مِنَ الْمُصَنِّعِ . . إِلَهِكَ

الجمعية التجارية لصناعة الجلود

تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة

إتصلوا بالزمعنين بليفون

٤٣٣٠٧

يحمل اليك سندوفه بعدد قاش

مجموعه كاملا من سلا اليكافرة

الأوبرا وتطورها

نشأة الغناء المسرحي

عند قدماء المصريين منذ الدولة الوسطى التي قامت حوالي سنة ١٢٠٠ ق.م. وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن في القرى المصرية بما يشده جماعة القصصين، من قصتي أبي زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات، كالرباب وما إليها. فقد اكتشف عند قدماء المصريين في آثار مدينة طيبة القديمة في مدفن «سيزوستريس الأكبر» ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم في العمل طوال النهار حيث تشتد حرارة

الشمس، كانوا يتهزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون في ضوء القمر يستريحون إلى قصص يخفف عنهم آلام التعب، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونة على البردي القديم «بايروس» المحفوظ في دور الكتب بل إن ما حواه ذلك البردي يظهر لنا جلياً كيف كان المصريون الأقدمون يعتقدون أن في وجود القصص مع المرق في مدايقهم سبباً لمخادهم ويخفف من وحدتهم، وكيف كان المصريون يتغلقون بالأدب والقصص ومن أية ناحية كانوا ينظرون إليه. وقد أتى العالم الإنجليزي الأثري «فلندرس برى» في كتاباته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص.

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى في السنوات الأخيرة تقدماً بامراً كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال الثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملازمة متابعة بعضها بعضاً.

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية في أماكن خاصة بها سموها بالمسرح واشتركت الموسيقى في تلك الروايات المعروفة «بالتراجيديا»

«أوبرا» لفظ إيطالي يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة. فهي بذلك الملقى الذي تقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة: الشعر والموسيقى والتمثيل. ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معاً حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هي: الشاعر الذي يضع الفكرة ويقتصد من الأوبرا: والموسيقار الذي يؤلف ألحانها، والمغني الذي يقوم بأغانيها على الجمهور.

وتفاوت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً ويختلف تفوق أحدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان. والأوبرا تكون في المادة ذات مبنى غرامي وذلك أن روح الموسيقى أكثر ما يتجلى في الحب. وكما يقول «فاجنر» ملك الأوبرات في العالم «إن الموسيقى امرأة والمرأة لا يمكن أن تعيش بغير الحب».

والأوبرا وليدة ما اصطلاح على تسميته بالقصص الموسيقى وهو ما كان لدى الممالك القديمة من القصص التي لم تكن الموسيقى عنصرها الجوهرى بل كانت مساعداً كاليا لها.

كان الشائع أولاً أن ذلك القصص الموسيقى بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيها أخرجه من رواياتهم ومآسهم «تراجيديا» غير أنه بعد حل الرموز الميوزوغرافية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدايق والتفوش، ظهر بطلان هذا الزعم. وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقى تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان. وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين. فقد أثبت العالم الفرنسي الأثري «ماسيرو» في أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتدأ

حياة جديدة في سبعة أيام

ان كل ما تريد منك موشر دقائق كل يوم لمدة سبعة أيام
لترك أننا نستطيع أن نخلق منك مخلوقاً جديداً . نضيف الى
وزنك وزيد مقاييسك وزيد عضلاتك ونزيل خجلك
وقوى إرادتك ونطليق نجماً جديداً ونشاطاً واحداً له
وأغصاناً كالصليب وإرادة من جديد . وتبدو الصحة في عينك
وفي مشيتك وممالكك للناس ومعاملة الناس لك . لأن الجسم
الجديد والنفس الجديدة اللتين نزيههما لك سوف يكفلان
لك إعجاب واحترام كل من يراك

كتاب الإنسان الكامل يريك في ١٠٠ صفحة كبيرة
بالصور كيف تحصل على كل ذلك . يرسل بغير مقابل فقط
املا هذا الكوبون وأرسله الآن .

معهده الجوهري للبرنية والبرنية والعقلية

أرجو أن ترسلوا إلى نسخة من كتابك المجاني « الإنسان
الكامل » في تحسين الصحة وتقوية الجسم والشخصية وعلاج
الأمراض المزمنة والعيوب الجسدية والنفسية بالطرق الطبيعية
وقد وضعت سطوراً تحت ما يعني ما يلي : النعافة . السمنة .
قصر التامة . ضعف الأعصاب . الضعف التناسلي . العادة
السرية . الاحتلام . الأرق . الهل . الكابة . الخجل . ضعف
الذاكرة . الشعر . النظر . الجلب . البقع عن النفس . عيوب الوجه
الاسم السن

العنوان

أكتب باسم محمد الجوهري ١٠ شارع قنطرة غرة مصر

خاص بطلبة المدارس

اطلبوا أن يجتازوا النظارات ليقتصر البصير

المجزة قروش صانع

تجلاؤك يسكني سياتيل

٤٥ شارع غابرين بمدينه اندونيزيا بجنر

الشف على نظركم

نوفه نظركم تجد في الحكومة والطلبة إلى ان كشفنا

حاز النجاة القائم لدى القومسيون الطبي

الطلبية حجة كركس لين

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطبيعة في آلتهم . ولم يكن
يشارك في تلك الروايات غير آلة واحدة هي القيثارة . ثم دخلت
الأناشيد في تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . وما اشتهر
في ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر في مدينة « كورنت » مغن اسمه
« اريون » تقدم بأناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين
في التشيد الواحد أكثر من خمسين منشداً . ولما جاء عهد
« اسبرطه » دخلت في الروايات الأناشيد الحماسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففسر
جماعة البروتستنت - نظراً لما كان يزل بهم من الظلم
والاضطهاد - أن يلتجئوا الى الكنييسة ليستخدموها في تخفيف
تلك المظالم فبدأوا يضعون التريلات يثلون فيها سيدنا عيسى
ويصورون ما ينزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد
وكأنوا يظنون على تلك التريلات « أسرار الكنييسة » .

وكان يشترك في توقيعها الفس ، وم أمة الدين ، بقصد
التأثير على الشعب . وقد بلغ فعلا من إقبال أهل أوروبا على
هذا النوع من التريلات أن ضاقت الكنائس ذرعاً بزيارها
فاضطروا الى استخدام صحن الكنائس . فلما ضاقت أيضاً عن
أن تسع تلك الجماهير الحاشدة ، خرجوا إلى الاسواق .
والحقيقة أن الكنييسة ، بما فعلت . قد أوجدت في جميع أوروبا
هذا الشعور العظيم . شعور وجوب ارتباط الموسيقى بالشعر
على مسرح واحد .

وليس في كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للتقصص
الموسيقى البسيط وما دخله من الأناشيد والتريلات ، فكان
أساساً تولدت منه فكرة الاوبرا التي لم يهد إليها العالم إلا في
أواخر القرن السادس عشر ، كما سنبينه مستقبلاً .



ولى عهد

قيل لمن غن لنا كذا ، ثم بعده كذا
فقال ويلك . لا تهرج صوتاً إلا بولى عهد؟

لا تدرى اليسرى ما تفعله اليمنى

دعت سيدة نيلة الموسيقى فردى إلى
بيتها ، وأسمنته عزف ابتها على البيانو ،
وكانت معجبة بها الإعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى
سارعت الأم إلى فردى تسائله ، فى غر
وإعجاب ، رأيه فى عزف ابنتها

فقال الموسيقىار . مبتسما ، يلوح لى
باسيدق أن تربية ابنتك تربية دينية بحتة ،
فإن يدها اليسرى لا تدرى ما تفعله يدها اليمنى .

بحجة ! ؟

غنى من ، فقيل لبعض الندماء كيف ترى ؟ فقال :
ويحسب الندمان فى حلقه دجاجة يخنقها ثعلب

نبوة

اشترى والد فردى لولده ، وكان فى الثامنة من عمره
يانو كان مستعملا ، وفى حالة غير جيدة ، فهد به
لاحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصناع كاثالينى
وما أشد دهشة والد فردى عند ما فتح يانو بعد
تصليحه فرأى مكتوبا عليه « أنا استيفانو كاثالينى فت
بتصليح هذه الآلة مجانا حين تيت عبقرية فردى الصغير ،

يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، بحضرة الرشيد ،
لابن جامع المنى المشهور : « الفناء يفطر
الصائم » ، قال ما تقول فى بيت عمر بن
أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فبكر »
أيفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو
أب أمد به صوتى ، وأحرك به رأسى
فصير غنا .

إذا تكلمت الملوك !!

عزف الموسيقىار ليزت مرة فى بلاط
القيصر فى بطرسبرج ، وفى أثناء العزف
تساقط القيصر الحديث مع جارته ، فكظم
الموسيقار غيظه هنيئة ، ولكنه رأى حديث
القيصر متصلا ، وصوته يرتفع رويدا ، هنالك كف
ليزت عن العزف وسكت ، فسأله القيصر ، دهمشأ . عن
سبب سكوته ، فأجابه منحنيا فى احترام شديد « إذا
تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم » .

أثرة !

قد من يوما يأكل مع زوجته ، فقال لها اكتشى
رأسك ففعلت ، فقرأ « قل هو الله أحد » فقالت ما الخبر ؟
قال لها إن المرأة إذا كشفت رأسها لم تحضر الملائكة ، وإذا
قرأت « قل هو الله أحد » هربت الشياطين ، وأنا أكره
الزحمة على المائدة .

بحكم القانون

زار ملك البرتغال ، باريس ، وكان مولعاً بالعزف
بآلة الفيولنسيل . فأراد أن يستدعي الموسيقار روسيني .
ليسمعه عزفه ، ويبدى رأيه فيه ، فلما جاء وعزف الملك
أمامه أصغى إليه . حتى إذا انتهى وألقى بالقوس من يده
طلب إلى الموسيقار رأيه في عزفه فقال :
« لا بأس به بالنسبة لملك يحول له القانون أن يفعل
ما يشاء . »

سجادة
الزعيم

مِسْجَدِي

شركة سجادة الصميد

مصر - القاهرة ١٩١٠

اقصدوا

دار المطبوعات

لطبع ما يلزمكم من مطبوعات بجميع اللغات

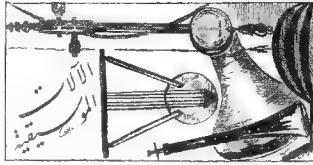
أبو ريحانة وسويد

قال الأصمعي مررت بدار الزبير بالصرة . فلذا شيخ
قديم من أهل المدينة من ولد الزبير يكنى أبا ريحانة بالبالب
وعليه شملة تسره فسلبت وجلست إليه .
فبينما أنا كذلك . إذ طلعت علينا سويد تحمل قرية .
فلما نظر إليها ، لم يتألك أن قام إليها . فقال لها باقة غنى صوتاً
قالت إن موالئ استعملوني قال لابد من ذلك ، قالت أما
والقرية على كفتي فلا . قال أحملها وأخذ القرية منها فاندفعت
تفنى .

فؤادى أسير لأيفك ومهجتي
تفيض وأحزاني عليك تطول
ولى مقلة فرجى يطول اشتياقي
إليك وأجضاني عليك همول
فديتك ، أعدائي كثير وشقي
بيد وأشياعي لديك قليل

فصرخ صرخة ورمى بالقرية إلى الأرض فشققها وقامت
الجارية تبكي وتقول . ماهذا جزائي منك ، أسعفتك بمجانتك
ففرصني لما أكره من موالئ . فقال لا تنتمى فإن الحصية على
حصلت ، ثم نزع الشملة ووضع يدا من قدام وبدا من خلف
وباع الشملة وابتاع لها قرية جديدة وقعد بذلك الحال . واجتاز
به رجل من ولد علي بن أبي طالب رضى الله عنه فعرف حاله
فقال يا أبا ريحانة . أظنك من الذين قال الله تعالى في حقهم
« فا رحبت تجارتهم وما كانوا مهتدين »

فقال يا ابن رسول الله ولكنني من الذين يقال لهم .
« فيشرعادي الذين يسمعون القول فيقيمون أحسنه ، فضحك
وأمر له بألف درهم . »



آلة الكمان



تتمثل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية في العصر الحاضر ، وقد زاحمت - هي وأسرتها - سائر الآلات الوترية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لازاحمها في تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، الذي أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذيرةً في العالم ، وإن لم يستطع أن ينافس من مركز آلة الكمان أو أن ينال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان آلتان لا يتصاربان ، فكل منهما ناحية من الفن لازاحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فانه كما يقول الموسيقار المعروف ، ليزت ، وقد استطاع بقوة الهارموني التي يشتمل عليها ، أن يمحصر فيه جميع الفن الموسيقى ، وإن في السبعة الموالين التي يحتسبها ، ما يفي عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، لكافية أن تخرج على البيانو من الهارموني ، ما يخرج من مجموع فرقة بها مائة آلة .

فأفضلية البيانو إذن هي من ناحية سهولة استعماله ، وما أودع فيه من قوة تعدد الصوت ، مما لا يمكن لآلة أخرى أن تتجاريه فيه .

فأما الكمان ، فتنبؤ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها سلطانة العواطف ، وملكة الآلات جميعها في الترجمة عن الشعور . ومن أبدع ما كتب في ذلك قول « هاين » الفيلسوف والشاعر الألماني الكبير ، الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور المازف بها ، تكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه في جلاله ووضوح أقل التأثيرات

وأضفت الاضاللات ، ذلك لأنه يضفي أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه .

ومن الدهش أنه رغم ما للكمان من الميزة الرفيعة في جميع العالم فانه لم يتطرق إليها تغيير في صناعته منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما ساوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالي إلا في أوائل هذا القرن . وأقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله ، آلة

اشترت تلك الآلة بعد ذلك ، فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر . وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر ، فسميت تلك الآلات « الفيولا » ومعناه الوتر . وقد صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .

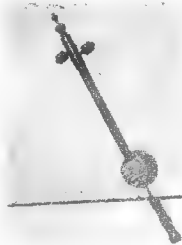
وفي القرن السابع عشر سم لفظ « فيولا » *Viola* ، جميع الآلات الوترية ذات القوس ، وكان أهمها في ذلك الوقت نوعان ، الأول سم فيولا الدراع « *Viola da braccio* » وكانت تحمل أذنا التوقيع على ذراع العازف بها . كما هو الحال الآن في آلة الكمان . وأما الثاني فسمي فيولا الركبة « *Viola da gamba* » وكان يضمها العازف بها بين رجليه أثناء التوقيع ، على النحو الذي تستعمل فيه الآن آلة « الفيولنسل »

وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة في مستوى واحد ولذلك

هدية قديمة جداً ، يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد . اسمها « رافاناسترون *Ravanastron* » كانت ذات وترين ، غير أنها لم تستعمل فانت .

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس ، فقد أوجدوا في القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة « بالرباب » وكانت ذات وتر واحد . ثم تقدمت ، سمة العرب أيضاً ، فأصبحت ذات وترين متساويين في الشد ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلط كل اثنين منها على الآخرين ، وتنوعت أشكالها .

وتلك الرباب العربية هي أساس آلة الكمان . فقد انتقلت تلك الآلة مع العرب إلى الأندلس ، ومن ذلك الحين قطعت ، بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات الأوتار في أوروبا ، فتمسك صنع



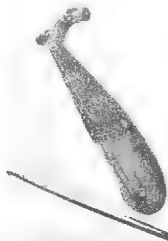
« رباب مصر والشرق الأدنى »

الترنيسون آلة تماثل الرباب
الغريه سمها ربيبة « *Rubeta* »
أو ربيله « *Rubella* » كما
كان من المعتاد على العازف
أن يوقع على الأوتار الوسطى
منها . بل كان لابد له من



« رباب الترك : العربية : »

العرف على ثلاثة أوتار في وقت واحد . وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار أكثر من قرنين عدل الأوروبيون عن ذلك



« رباب بلاد العرب »



« رباب الشام »

صرح الألبان من هذه الآلة وسماها أيضاً ربيكة « *Rubeca* » أو ربيكة « *Rebec* » . وظاهري كل هذه الألفاظ اشتقاقاً من كلمة « الرباب »

الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم . وتسابها في تأسيس المصانع المتعددة . خصوصا في ألمانيا ، فقد غل اسم أسرق أمانق وستراديغاري علما على نهاية مايلته صناعة آلة الكمان من الجودة والاقتان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها بذ الآلات التي خلفتها لنا هاتان الأسرتان .

وتصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر . ويخزن الخشب قبل صناعته حتى يتم جفافه فلا تتغير نسب الأبعاد التي صنعت عليها القطع المختلفة المكون منها الصندوق المصوت والتي يجب أن تبقى دائما ثابتة على البحر الذي ضبطها عليه الصانع ، حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلي المصوت .

وتوقف جودة آلة الكمان على جودة الخشب وإتقان الصنعة ، ومراعاة دقة النسب بين القطع المكونة منها الآلة .

وكذا قدمت الكمان في الاستعمال ، أصبح خشبها أكبر مرونة .

والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى .

ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال في الرباب . وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن

السابع عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا مشدود عليها أربعة أوتار فقط ، أطلق عليها اسم فيولون أو فيولينو ، مصغر فيولا ، وتلك الآلة هي مانسية حتى الآن آلة الكمان .

وقد صادت آلة الكمان ، على شكلها الأخير ، إقبالها عظيما من سائر شعوب العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار متفردى الطلياني السيادة على آلات الأوركستر ، فيها وضعه من الأوبرات التي انتعج منهجه فيها جميع معاصريه وخلفائه .

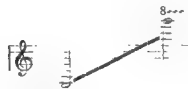


آلة الفيولا
في منتصف القرن السابع عشر

وتسمى الأوتار الأربعة للكمان هكذا :



وأما منطقة الأصوات التي تخرج من تلك الآلة فهي المينة في هذا المرحج الموسيقى :



واختص بصنع آلة الكمان في بادى الأمر منطقة محدودة من أوروبا ، هي بلاد النمورلوشال إيطاليا ، وكانت أسرة أماتى «Amati» أخذت الأسر التي اشتهرت في صناعة هذه الآلة ، في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في كريمونا إحدى مقاطعات سهول لومباردى بإيطاليا . وأخذت عنها أسرة ستراديفغاري «Stradivari» . وبفضل هاتين الأسرتين بلغت صناعة الكمان أوج الكمال في أوائل القرن

ظهر حديثنا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الجني

مفتي الموسيقى بوزارة الثقافة

وبراتب مدونة المود

يطلب من إدارة المود الملكي نازلي مصر

مُصطَفَى رَضْوَانِي

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية



مسابقة العدد الماضي

----- ٥٥٠ -----

النأى . المود . الكمان . القانون

الأسئلة	الأجوبة
١٠ . أى هذه الآلات مصرى بحت ؟	النأى
٢٠ . أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟	أقدمها عهداً النأى، وأحدثها الكمان
٣٠ . أيها أكثر انتشاراً في الشرق ؟	المود
٤٠ . أيها انحدر في تطوره من الرباب ؟	الكمان
٥٠ . أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟	القانون
٦٠ . أيها أقرب إلى الصوت الانساني في أداء اللحن ؟	النأى والكمان

وقد تلقت المجلة إجابات وافرة العدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا في اجاباتهم على الرد لحسب ، بل شجعونا بكلمات تم عن أديهم وطيب عنصرهم .

وعما زاد في اغتباطنا أن كان الصواب كل الصواب حليف إحدى الاوانس فالتت الجائزة الاولى وهى الانسة فردوس ابراهيم .

وقد اجاب كثير من حضرات المتسابقين إجابات موفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، في جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل اثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً .

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عملية « القرعة » ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام افدى . وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد افدى

وفيما على أسبأ حضرات من وقفوا إلى حل هذه المسابقة :

بيان أسماء الذين وقفوا الى حل مسابقة العدد الثاني من المجلة

الاسم	العنوان
١ - الأتنة فردوس ابراهيم	١٥١ شارع السبتيه مصر (وقد تفوقت بالإجابة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ - محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى التربية والآداب ، موظف بدار المحفوظات العربية بالقلمة
٣ - فريد عبد الهادى احمد افندى .	بىلم الحوادث بمصلحة الموائى والمناثر بالاسكندرية
٤ - محمود حامد افندى	تليذ بالسنة النهائية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمنصورة
٥ - عبدالمجيد رفعت شيهه افندى	٤ شارع المغاورى باسكندرية
٦ - عبدالمع محمد الشربيني افندى	١٣ شارع الاديى ، جليمونوبولو ، رمل الاسكندرية
٧ - محمد حامد صبيح افندى	موظف بمديرية بنى سويف
٨ - محمد على افندى	كنجاتى ، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » اسكندرية
٩ - يوسف رحمن افندى	٣١ شارع الشيخ قمر بالعباسية مصر
١٠ - خليل الوحش افندى	٩١ شارع السبتيه بولاق مصر
١١ - زايد حسن جمه افندى	٧٧ شارع فراد الاول بمحل البسات مصر
١٢ - قسمت زين العابدين	حلوان
١٣ - حامد طه العبد افندى	٢٢ شارع محرم بك باسكندرية
١٤ - آنسة ف . ج . ف .	٢٢١ شارع الملكة نازلى مصر

أما الجائزة الاولى فرى آله كان كاملة ١٠
وأما الجائزة الثانية فرى اشتراك سنه فى مجلة الموسيقى
وأما الجائزة الثالثة فرى اشتراك نصف سنه فى مجلة الموسيقى

تظهر فى العدد القادم مسابقة فنية طريفة

أدب الموسيقى وفلسفتها

كنت أحس ذلك كلما قصّدت أناشيدي ، وإذ كنت أصوغ هذه الانشودة .

لا أكتفى السرى انى أحبك جدى
أضئ به يا حياتى أضئ به لى وحدى

و كنت أترنم بها فى هدوء ، أحسست أن ليس من قدر الشعر أن يبلغ نفسه الناية التى يتهى إليها إذا احتواه اللحن بل لقد خبرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى تلهفت الى سماعه قد اختلط بسر مروج الغابة الخضر ، تحوطه فى سكون الليل أشعة القمر البيضاء ، ويحبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له . ذلك هو السر العميق للأرض والهواء والماء . ولقد سمعت فى صباي أنشودة مطلعها :

أيها الغريب ، وهو بقلى من كساك الثياب نوراً وسحراً ؟
فأيقظ ذلك السطر المفرد فى مخيلتى صورة تلازمنى حتى اليوم .

ولقد رغبت يوماً أن أصوغ أغنية من نظمى على وتيرة ذلك اللحن الذى كان يحوم فى رأسى فظلمت وأنا أغنى ذلك اللحن : —

غربة الدار والوطن عرفت مغناك من زمن
تخذت من شاطئ النهر مسارب الفكر والفتن
ولو أتى لم أكن أدري كيف أتم قصيدتى إلا أن سر اللحن قد أضئ الى بدوية تلك الأجنبية وحلاوتها . إنها هى ، ذلك ما كانت تؤكد له نفسى . هى ذلك الرسول الذى يمد علينا دائماً من الشاطئ الآخر للحج المملوء بالأسرار . هى تلك التى خلبت قلوبنا بالرغم من طول تعاقب صياح الخريف البدى ومساء الريح الزكى ، وجعلتنا تتطلع الى السماء نصفى الى تلك الانشودة . هى الفكرة . هى الألام . ولقد حملنى هذا اللحن الى باب تلك الأجنبية الفتاة . هنالك عرفت كيف أتم قصيدتى .

وكذلك يحملنى طاغور بفلسفته البيانية الحلاية عن مواطن الحق فى أثر الموسيقى والشعر ، ويزل كلا منزله ومكانته . وهو فى ذلك جد مصيب .

الموسيقى والشعر

فى رأى طاغور

رابندراناث طاغور ، الفيلسوف الهندى ، شاعر غير منازع ، سلخ من العمر سبعين وأربع سنوات . ولا يزال قى الروح صياً . لم يكن طاغور بحاجة الى التنويه والاشادة فعره الى القراء فاحسب عالماً ، ولا أدبياً ، ولا متادباً إلا قرأ لطاغور واستهوته فلسفته الحكيمة ، وأدبه الرائع المبين . وحكته الصافية .

وهو فوق ذلك موسيقى مطبوع : يستيق له النغم ، وتتقاد الألحان ، تصد القاصد ونظم الأناشيد ، وأبداع فهم ما شاد له الأبداع ولكنه ، فى شاعريته المتنازه . يأبى على الشعر الذى يصاغ منه الغناء أن يتحيف اللحن ويجعله ردفاً يتأثر وما كان الشعر إلا ليجمل الألحان .

« والموسيقى غنية بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف الجارية ؟ ألم تر إليها يتجلى سلطانها حين يخفى الشعر وتحتجب الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كاملة فى ما كوت الحرس والأعياد ، تفصح بما لا يبين عنه الشعر إطلاقاً ،

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده « ان الشعر كلما خف عبءه عن انشودة كان ذلك خيراً لانشودة نفسها ، فالشعر للأغاني الجيدة هندستان لا أهمية له ، إلا أن يفسح الطريق للحن فيبلغ غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يبلغ غايته من الكمال إلا إذا أتبع ألوان ألحانه أن تتطلق فى حرية وخلوص ، هنالك تخطب القلب وتصدد بالنفوس الى ملكوتها العجيب .

وكما أن المرأة فى بلادنا تترنم طاعة بعدلها فكسب تلك الطاعة سيطرتها عليه ، فكذلك الموسيقى تخدم الشعر وتمشى طوع كلباته ، ولكنها صاحبة السيطرة على الأغاني .

الغناء

وصف أدبي للأستاذ صاحب التوقيع

١ -

سمعنا اللحن البديع . والصوت الجميل والآهة الصادرة
من قلب مجروح إلى أوتة معذبة . وأرواح حائرة .
وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشقاء . تدل عليها
« عين » تراق عبراتها . و « ليل » ينادى .

عُثِرَت الأغنية العذبة الجميلة الفردة الشادية عن كل
ما يحتلج بالنفس . ويصطلم بالفؤاد . وذهبت في سحرها
وفي ليها تسلب اللب . وتخرج من مكان النفس
آلامها . وتبعث آمالها كيف شات .

وصاح المغنى ينجى . وكلنا سمع عندما كان ينادى .
والقلوب حيرى واجفة . والأذان مرهقة مصغية .
والأرواح صائدة ظالمة . فكأنك فتح لها عيناً سلسيلا
عذبة المود . صافية المنهل تستقى منها وتستلج حلوتها
وترضى بما قسم لها وتشد الرى . ولكن شتان بينها وبين
ما تطلب . وهيات لها أن تال بضتها .

وغطى المغنى بصوته على العيدين والكان . وانطلق
بضرب على أوتار عقيقته . فأخنى كل ماعده . وبدا
الصوت منطلقاً في وسط من السحر . وفي هدوء من
الصمت . وفي سكون من الاصفاء . وانتهى بأهة ناعمة
ليته . وفي ليها فلت مالم يفعله أقوى الأصوات . ولا
أعلى النغاث .

— ٢ —

هذه النغاث الصادرة من حجرة هذا المغنى الصاح .

سمع الانسان الأول خرير الامواه . وزفيف الرياح
وتضارب الاغصان . وصوت الاحجار الساقطة من أعالي
التلال . وتغريد الطيور على الافنان . فتبادرت إلى ذهنه
فنون من النغاث . كانت بسيطة في مبدئها . لاتمدو ضربات
بمصاص على قطعة من حجر أو خشب . ثم تدرجت إلى
أن كانت الموسيقى بجلالها وسحرها .

وذهب الانسان الأول يعمل ويكدح . حتى إذا ملأ
بطنه واستوفى شرابه . ونام واستراح . ثم استيقظ في
نشوة من اللذة . أو انطلق في شعور من القناعة والرضى
صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أغانيه في
بساطة أنغامها لاتمدو : آه وإيه ولا لا إلى آخر
ذلك من نغاث تدرجت في التركيب والتحرير والتبديل
والتعديل . وانشأت اثرى نفسها وقد قيدت بأوزان وقوانين
ونغاث ما بين العبا والحجاز . إلى آخر ما يعرفه أرباب
الفن .

وهكذا . إذا تحركت أهواء المرح . وزعجت الرضى
في نفس الانسان . انطلق من غدا وترتيل يسر النفس .
ويثير القلب . ويحث بالفرام المدفون . ويرسل بالصباية
الكامنة بين الصلوع .

يطرق الصوت الجميل والنغاث البديع الأذن . فيستوى
تمؤاد . ويوقظ القلب . ليذكر غرامه الماضى . أو يحول
في حبه الحاضر . أو ينشد هوى وهياماً في المستقبل القريب .

كانت النفات هي الأخرى إلى انتهاء ، لم يكتب لها الخلود
في سحرها وقتها إلا إذا استمتعوا « بالثوة » يقيدون
بها هذه النفات ليتمكن أن يعيدها مرة أخرى ، أو
بأسطوانات الحاكي وأشرطة « الراديو » الناطقة يسجلون
بها الأغاني ولكن هذه النفات التي دفعها حنجرة
هذا الطائر النرد ، والصاحح الناطق ، هذا المغنى الذي بعث
بها في جو من السحر في وسط الرياض ، لسمع هذه
الجماعات المحيطة به . ويضربها ، ويذهب بها مذهب في عالم
الخيال والآمال ... لا يمكن أن تعود مرة أخرى هي هي
بنفسها . كما لا يمكن أن تعود هذه اللحظات التي صدرت
فيها ، واتخذتها زمناً لها وميقاناً م

المنطلقة من أوتار العود . وآلات الطرب . كالبيان
والقانون . تفعل في النفس ما تفعل ، ثم تسبح في الجو
صاعدة إلى أجواز الفضاء تأتي قبولاً أو رجوعاً .

إسمع لهذه النفات . حينما احتواها الفناء ، إذ بكى
الشاعر من هجر حبيبته . فردد المغنى أغنيته ، ثم خاطب
الشاعر قائلاً : أن ارفق بنفسك يا شاعر ولا تدعها تذوب
في قصائدك . وارجحها فإن الإحسان عليك لباكية ، فرقاً
بنفسك يا شاعر فكنا أنت وشكوانا هي شكواك .

يا الله ، المغنى يواسى الشاعر . والشاعر يواسيه . وكل
منهما ينظر لبلوى أخيه ، فلا يدري كيف يزيه . وهكذا
كتب على أهل الفنون من الشقاء ما لا يعد . ومن الألم
ملا يوصف .

— ٤ —

فؤاد قنبريل
المدرس بالمدراس الأميرية

تصدر النفات في لحظات . فإذا ما انتهت هذه اللحظات

كوبونات

أسهم بنك مصر وشركاته

والسندات العقارية والبلجيكية وغيرها

بصرفها في الحال

بنك ندا وحقوقه وشركاتهم

إدارة

المالى المعروف الاستاذ زكى ندا

مقابل خمسة مليات



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث



شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.

وسمى بمفتاح صول لأنه يبدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرج . ويكتب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول، شكل ٢



شكل ٢

٢٠. مفتاح فا « أو مفتاح الباس »، شكل ٣



شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .

وسمى بمفتاح فا لأنه يبدأ في كتابته من الخط الرابع، ويكتب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا، شكل ٤



شكل ٤

القائِم

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقي يتبع لكتابة إحدى عشرة علامة: خمس منها على المخطوط . وأربع في الأتبار، وواحدة أسفل الخط الأول . وأخرى على الخط الخامس .

وبحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة، يرى ما نستعمله منها على السبعة دواوين فإن المدرج الموسيقي، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفي بقبول جميع هذه الأصوات . لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة، سموها « المفاتيح »، ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتمييزه عن غيره من المدرجات، وتعين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

أنواع المفاتيح

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :-

١٥. مفتاح صول « أو مفتاح البجنجة »، شكل ١٥.

٣٥. مفتاح دو ١٥٠ و رسم كما في شكل ٥

13

شكل ٥

ويتعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط .

وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز عليه بهذا المفتاح اسم دو .

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :-

١. المفتاح الحاد «أو مفتاح سوبران» وهو أحد أصوات الغناء للنساء .

ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة

على الخط المذكور اسم دو شكل ٦



شكل ٦

٢. مفتاح ألتو والصوت الثقيل من النساء والأولاد .

يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٧



شكل ٧

٣. مفتاح تينور والصوت الحاد من الرجال .

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٨



شكل ٨

والشائع في الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامة

(١) مطوم وملفات الموسيقى يسو إلى حجة إلى تقيين التلاميذ هذا المفتاح اكتماء بالنتائج السابقين . ويكتفي بها لفتدى عموما .

الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان ، مفتاح صول ومفتاح فا . كما أنهما يستعملان كذلك في كتابة الكثير من ألحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في الغالب ، بألحان الغناء في الأوبرا . لأنها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته (١) »

الأصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح صول وينحصر في المدرج ذى مفتاح صول العلامات الآتية ،

كالملوضح في شكل ٩



صول فا مى رى دو سى لا صول فا مى رى

شكل ٩

الأصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح فا

وينحصر في المدرج ذى مفتاح فا العلامات الآتية

كالملوضح في شكل ١٠



سى لا صول فا مى رى دو سى لا صول فا

شكل ١٠

الخطوط الإضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج وأنها له الحجة لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التي سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً .

(١) نكتفي بذكر ما قدم من هذا المفتاح ، مفتاح دو ، بالنسبة لعدم احتياج البتدى إليه .

8 *Russo* ~~~~~

13. K₂

العلاقة بين مخرج مقام صول ومخرج مقام فا

ولهذا فإن المدرجين لا يفضلهم في ترتيب علاماتهم الموسيقية غير خط إضافي واحد، هو الأول من أسفل مدرج مفتاح صول، والأول من أعلى مدرج مفتاح فا، وتقع عليه علامة دو كما في

شکل ۱۵



۱۰. کش

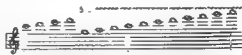
لذلك عند الموسيقيين الى حيلة أخرى، وهي أن ترسم شرط قصيرة، فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الإضافية». فيقول الإنسان مثلاً إن علامة سي وافة أعلى الخط الأول الاضافى في المدرج شكل ١١



شکل ۱۱

۱۷. ک:

وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية فانه يلتبس علينا عدد تلك الخطوط في أثناء العزف، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها. ولذلك فانه لا يستعمل منها في الغالب أكثر من خمسة خطوط، فإذا اضطر الإنسان إلى تدوين صوت يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة المذكورة، فانه يستعمل تلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى علامة الاوكتاف، ويرمز لها في النوتة بالرقم الاخرى 8 وعلى جانبه الايمن شريطة أفقية متعرجة (كما في شكل ١٣



9w, Ki

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية
الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تنخفض

١٩ « قد يكتب أحياناً الحرفان *va* (استصار أو كسفا) على عين
الهم 8 قبل الشرطة المتحركة هكذا *va---* 8



الباخرة النيل

تسافر ظهر أيام الخميس الموافقة

٢٠ يونيو

٤ يوليو

١٨ يوليو

من الاسكندرية الى جنوا - فهرسيليا
خط سريع منظم فاخر

احجزوا تذاكركم من : - فرع شركة مصر الملاحة البحرية بالاسكندرية ومن شركة مصر
للسياحة وفروعها بالاسكندرية والقاهرة وبور سعيد ومن محلات كوك ومن جميع مكاتب السياحة الأخرى .

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

الأليف وادبشار الموسيقى

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف
(واستاذ التربية الموسيقية بالمعهد)

الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية .

وليس أدل على ذلك مما يتجلى في الطفل من ميله الشديد
إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها في معظم الأوقات سواء
أكان ذلك تقليد ما يحلو له منها أم بإبتكار الحان، يرتجلها
كلها أو بعضها في المناسبات المختلفة .

ولقد تراه يؤلف الألفاظ ويلحنها بطريقة تتم عن بساطة طبيعة
وسلامة فطريه .

ينما كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة
تغنى بلغتها العامية هذين البيتين :

مَدْرَسَةُ الْفَتْحَةِ حَرَمِيَّةُ الطَّيْفَةِ

مَدْرَسَةُ الْأَهْرَامِ حَرَمِيَّةُ الْجُرْتَانِ

حسب اللحن الآتي :

ينما في المقالين السابقين وجوب العناية بمسيرة غرائز
الأطفال في التربية الموسيقية وكيفية استئثار مواهبهم الفنية
وَضربنا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثير الطفل بالموسيقى
واختياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية
استثارة قوى الأطفال النفسية الكامنة

وقد قسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين
يختص أحدهما بـتصنيف الإيقاع والآخر بتصنيف النغمة أى
اختلاف الأصوات حدة وغلظا .

وما دما قد تناولنا في الأمثلة السالف ذكرها عنصر
الإيقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى
لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد .

والواقع أن للنغمت الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر

إلى ما لا يتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشيء الكثير
وقد التجأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها
بإدكلة «حرية» في كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن
الشعري وما يقيمه من سلامة الوحدات الموسيقية الزمنية
كما التجأت إلى التماثل في مطابقة حرفي الروى في قافيتي
البيت الثاني «الأهرام - الجرنان» وهو ما يعبر عنه بيب
الاكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تقارب، وهذا في اعتقاد
الطفلة ليس بيب كبير مادام في ذوقها مقبولا ولو بنوع
من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون
تكلف (وهو المناسب بين كلمتي «الأهرام والجرنان»)

٣ - من حيث التركيب الموسيقي "Musical form" -
قسم اللحن إلى جملتين موسيقيتين متساويتين تأتين بحتى
كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ)
والآخر بمثابة جواب (خير) وبذا أصبح تركيب اللحن
ذا تماثل موسيقي لا شذوذ فيه وقد ساعد على ذلك متانة
التأليف الشعري وخلوه من العيوب المؤدية إلى فساد التركيب
الموسيقي كالتضمنين الذي إما أن يؤدي إلى إطالة الجملة
الأولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقي في اللحن وإما
أن يؤدي إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة
اللفظية الأولى والبدء بالجملة الموسيقية الثانية قبل البدء بالجملة
اللفظية الثانية فلا يكون ثمت انسجام أو ترابط بين المعاني
الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقى في شيء. وبالإجمال
فقد ساعد على متانة التركيب الموسيقي حسن اختيار الشعر
من النوع الصالح للتلحين.

٤ - من حيث اللحن - ألف اللحن من ثلاث درجات
صوتية فقط محافظة على البساطة في التلحين ومع هذا فقد
استوفى الشروط المميزة للألحان الجيدة، ونذكر من ذلك :
١ - بدى بأساس مقام اللحن، وهو ذو الكبير. وثالثته
مع الأتيان بالأساس في موضع القوة من الميزان وذلك



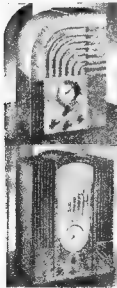
وقد وجدت هذا المثال خير نموذج لإظهار مقدرة الأطفال
على التأليف والتلحين وإليك بعض ما يستلفت النظر في هذا المثال :
«١» من حيث المعنى - تقع المدرسة الفتحية فعلا في
دائرة الجهة التي تقيم فيها الطفلة ولعل عدم ملامه نظام
التعليم بالمدرسة الملحقة بها هذه الطفلة ليلها الفطري جعلها
تعبر بطريقة لأشعورية عما يتخالف نفسها من هذه الناحية،
فأرادت دم المدارس في شخص مدرستي «الفتحية» و«الأهرام»
مظهرة هذا الذم في اتهام المدرستين بالسرقة واختيرت
«العلمية» في الحالة الأولى لمناسبة القافية الموحدة في شطري
البيت كما اختير «الجرنان» في الحالة الثانية وفقاً لقانون
«تداعي المعاني» أو لأن المدرسة لا بد أن تكون سرقت
«الجرنان» لتأخذ منه اسمها حسب ما ورد بخيال الطفلة

وذلك باعتبار كلمة «الأهرام» اسماً للجريدة المتداولة التي
كثيراً ما تسمع بها الطفلة المذكورة في بيتها. «لا اسماً لبناء
الأهرام المشهورة» وكل هذه المعاني مناسبة لطبيعة الأطفال وأغياهم.
٢ - من حيث الإيقاع والميزان الشعري - وقع اختيار
الطفلة على مجزوء بحر المتدارك ذي الحزب والقطع وهو آخر
ما يدرس عادة من بحور الشعر في علم العروض «للامته
جد الملاحة لبساطة الميزان الموسيقي الثنائي المختار للتلحين ولا
تقصده بهذا أن تلك الطفلة درست من العروض كثير أو لا قليلاً،
وإنما نسوق هذا القول للدلالة على أن الطفل قد يصل بسليقته

يساعد على إظهار شخصية المقام المذكور .
 ب - أتى في الباطولة المنتهى بها القسم الأول بثنائي درجات المقام ، وهي إحدى درجات التأليف المستعمل كثيراً في نهايات أواسط الجمل الموسيقية ، وهو المكون من خامسة المقام وسابطة وثانيته ،
 ج - أتى بالأساس ثانياً في موضع قوة من الباطولة المنتهى بها القسم الثاني من الجلة ، ولا سيما بعد الإتيان في موضع ضعف من الباطولة السابطة بثنائي درجات المقام وهذا يركز الشعور باتياه الجلة الموسيقية .
 د - ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف في الميزان الموسيقى

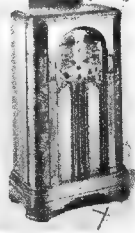
يساعد كثيراً على إجراء اصطحاب " Harmony " ملائم لشخصية اللحن تمام الملائمة
 هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ وتنشيه معها مبنى ومعنى .
 كل ما تقدم ذكره من المزايا نوردته كمثال يدفعنا إلى عدم الاستهانة بمقدرة الأطفال على التأليف والابتكار الموسيقى مسوقين إلى ذلك بدافع فطري من غرائزهم وميولهم التي طالما فرضنا على القائمين بالتربية الموسيقية وجوب تعهدها بما من شأنه إعطائها في الطفل الوصول به في المستقبل إلى أكبر سعادة نفسية ممكنة ؟

راديو زينت



زينت

وكيل مصر
 عمانويل كوكيتوس
 وشركاه
 ٢٦ شارع نواد الأول بمصر
 ١٠٢٢٥
 تليفون ١١١١٦



راديو زينت

قبل شراء راديو جربوا

راديو

الماركة المالية الشهيرة
 دقة في الصنع - وصفاء في
 الصوت . موجة قصيرة
 ومتوسطة وطويلة

الأنشيد الطفل وبائع الفطير

نظم الاستاذ الحاج محمد المرادي
ألف اللحن الاستاذ أحمد خروت
وضع المارموني الاستاذ محمد حبيب

مطبعة الفقهية الرشيدية
وزارة المعارف السورية

أص طير ف عل أ با يا و با خ با ي مر عم
وك مير أ لل ا دي هم ره سكو ف نال نع
و غير من خص أ مر وس مي اس هال ع تب
بيد ك قل ب ط قط هال ك ناهات ها

عَسَىٰ يَاجَبَّازُ يَابَاعُ الْفَطِيرِ
إِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَةً تَهْدِي إِلَى الْأَمِيرِ
وَ اكْتُبْ عَلَيْهَا اسْمِي وَ اسْمَ أَخِي الصَّغِيرِ
وَهَا تَهُمَا نَاكُلُهُمَا فِي الطَّبَقِ الْكَبِيرِ



اعزاز ورجاء

في العهد الملكي الموسيقي العربية

منصور افندي عوض

شهد الله أن مجلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض
للشخصيات مهما أضلها الهوى
ولولا ارتباط المجلة بالمعهد ما خطر لها أن تفسر إلى
منصور افندي عوض في قليل ولا كثير من الشأن.
لذلك نشر فيأبيل قرار مجلس إدارة المعهد، تاركين الفصل
في الموضوع لحكم القضاء :

قرر مجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية بجلسته
المنعقدة في الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٤ يونيه
سنة ١٩٣٥ باجماع الآراء فصل منصور افندي عوض من
عضوية المعهد، عملاً بحكم المادة ١٤ من قانونه، لنشره بجمريدة
المقطم في عددها الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفي صحف
أخرى صورة شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير
المعارف بشأن كتاب «دراسة القانون» وقد عقب على
ذلك بنشر يائين في الجريدة نفسها، أحدهما بالعدد الصادر
في يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ وثانيهما بالعدد الصادر في يوم
٤ يونيه سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه والبيانان الملحقان بها وقائع غير
صحيحة وعبارات ماسة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة
الدكتور محمود احمد الحفني مراقب الفرع المدرسي، وماسة
بسمعة المعهد الذي طبع الكتاب على نفقته.

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

وأفاناً كثير من أفاضل الكتاب، وجلة الباحثين، بمقالات
في مختلف الشئون الموسيقية، لم تتسع صفحات «الموسيقى»
لنشرها في هذا العدد.
«والموسيقى» يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب
فضلهن، وتعتذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهم
لها حتى تنشرها تبعاً في الأعداد المقبلة إن شاء الله.

في محوِّ المقامات

تلقينا من حضرة الأستاذ الفاضل احمد مختار افندي
«هاوِ موسيقى» — بالاسكندرية — تعقياً قيماً على ما نشر
تحت هذا العنوان — في اليكاه — صاغه في أسئلة مهذبة
وجهها إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندي، صاحب
هذا البحث، للأجابة عليها وقد أخطأنا على حضرة وسنشر
رده عليها في العدد المقبل.

البعوث الحكومية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إغاد بعثة موسيقية تتألف من
آنتين تدرسان في الخارج، لمدة طويلة، العلوم الموسيقية
وانصالحاً بالترية.

وهي حسنة نشكرها لمالئ وزير المعارف ونسجلها له
بالثناء والتحميد.

وسنشر في الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها
ومنها والجهات التي يوفد إليها.

الاجراءات القانونية ضد منصور افدى عوض .

الجمعية العمومية

عقدت الجمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها السنوى فى منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشتمل على التقرير الادارى . والتقرير المالى . والتقرير الفنى ، وجميع الاعمال التى تخص الجمعية العمومية بالنظر فيها

فليت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا عليها .

وتلخص المسائل والقرارات فيما لى :

أولاً — تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركوفى للإذاعة الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تتكون منهم لجنة تقوم بدراسة البرامج وإبداء رأيها فيها قبل اذاعتها ، وفى الوقت نفسه تماقت الشركة مع حفرة صاحب الغزة رئيس المعهد بصفته الشخصية على أن يكون المراقب الفنى للإذاعة .

ثانياً — وافقت الجمعية على الشارة التى صنعت لتكون رمزاً يحملها أعضاؤه الذين يرخص لهم مجلس الإدارة بعملها .

ثالثاً — وكل المجلس إلى حضرة الأستاذ الدكتور محمود احمد الحفنى دراسة بعض مسائل موسيقية هامة أثناء وجوده برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالمانيا ، وقد قام بما وطل اليه قيماً يشكره عليه المجلس . ومن الامانى الغالية التى يتبشر بها المعهد توفيق حضرته إلى جمل آلات النغز قابلة لأداء أروع المقامات مما يكون لها عظيم في عالم الموسيقى العربية .

رابعاً — أظهرت الجمعية العمومية ارياحها لما اتخذته المعهد من الاجراءات في توزيع الجوائز والشهادات على المتفوقين والتاجين من طلبة القسم الثانى في مدرسة المعهد وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قبوله وضع حفلة توزيع هذه الجوائز تحت رعايته . وتسليماً يده الكريمة إلى أربابها .

خامساً — أظهرت الجمعية اغباطها بما وصلت إليه حالة الدراسة بمدرسة المعهد مما تهجت من النظم الحديثة الكفيلة برقى التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

سادساً — شكرت الجمعية لمجلس الإدارة حسن سعيه واهتمامه وتوفيقه في التبادل الموسيقى الذى تم بين المعهد وبين معاهد أوروبا بما كان له شأن كبير في الدعاية للموسيقى العربية .

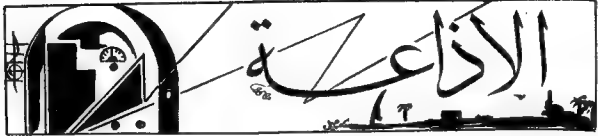
سابعاً — حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية وأمنية من أمان مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد ومصحفته الرسمية . وقد أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمنت لها النجاح ، وهأنذا بأصدار عدديها الأول والثانى على النحو الذى ظهرا به .

ثامناً — أظهرت الجمعية ارياحها وسرورها لنشاط اللجنة الفنية وما بذلته من جهود فنية خلال العام الماضى فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية الموزعة للآلات ، وعزف بعضها فعلا في حفلات المعهد ، ونالت إعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من الكتب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه من المقطوعات ، وتنظيم حفلات المعهد

تاسعاً — عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، فبعد أن فحصت أبوابها ودرستها ، شكرت للمجلس والقائمين بالإدارة المالية حسن تصرفهم في الشؤون المالية بما نعى إيرادات المعهد واطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يقوم به المعهد من المشاريع الجديدة التى تتطلب نفقات كبيرة .

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت للمجلس حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين أخنى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تقدم بدورها إلى حضرات أعضاء مجلس الإدارة وأعضاء الجمعية العمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنئة على ما يبذلونه من جهود حميدة في سبيل خدمة الموسيقى العربية والتهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تتبوأها في هذا العصر العلمى ، وتتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .



هذا باب قصدا فيه إلى أمي ما يؤديه معنى النقد ، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيرة بنفي يانها ، ذلك بأن النقد يقتضي المصلح أن يعود ، ويستلزم المسيرة أن يتصلح .
وسيل ، الموسيقى ، في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وعائنها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لا تخاف لوما ، ولا تخشى ثريا .
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كعوا من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد وافانا أحد حضرات المدوين بملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين القارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »
المحرر

ومصلحة المحطة معا ، ونرجو أن تنظم لها الثناء فيما تحسنه في الأيام المقبلة .

عبر محطة الإذاعة

ولقد غنانا في ذكرى مرور العام (صالح عبد الحى) وصلة من مقام سيكاه ، والحمد لله قد أراحنا هذه المرة من موشعة وباتجيب التوأم . التي يستهل بها وصلات السيكاه دائما ، فننا موشعة أخرى لأبأس بها . ثم كان الحوال ، وجاء بمسده دور « آن وقت الرجل ، الذي لحنه ، رياض السنباطي ، فأجاد تلحينه ونال إعجاب الكثيرين .

على أن رياض تلحينه هذا الدور وتلقينه لصالح أراد أن يخرج « صالحا » من قديمه ومن أسلوبه في القناد ، ليذيقه طعم الألحان الحديثة . فبه للور موسيقى ، صامتة ضمتها الكثير من زخارف التلحين ووزع فيها الـ "orchestration" توزيعاً مناسباً . فكانت الآلات تتفق آوة وتختلف أخرى قبل الدور وفي خلاله ، ولعل كل هذا كان غريبا على « صالح » الذي عناه ناه لا يميل إلى هذا اللون من التلحين .

انفضاء عام على المحطة

انفضى على محطة الإذاعة عام ، خلطت فيه عملا صالحا وآخر سيء وزاد السوء حتى صجر الناس والمو

كان ذلك العام حادلا بشكايات المشتركين وضجيجهم . سمحوا فيه ما يكرهون ، وتعملوا مالا يلقون . والقنوا التحسين فلم يوقروا إليه

وما كنا متجنين على المحطة في هذا القول ، فان المحطة نفسها هي التي أعطته للناس صريحا في حديث أحد خطاباتها الدافعين عنها وما كان لللحظة أن تلتجأ إلى الاعتذار وتحمّل الأسباب المبررة لعملها ، لو أنها أحسنت وأصغت إلى نصيح الناصحين فأزالت أسباب الشكوى . أما ، وهي على مازى جادة في طريقها غير عابئة بالنصح والأرشاد ، فلن يجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأستاذ النشري . ونسفه يانه

ونعود فنقول للمحطة « عفا الله عما سلف » مبتهين بالعالم الجديد « إن أنت تسعد أيامه بالإصلاح الذي تقتضيه مصلحة الجمهور

وموسحات وغيرها، وهي تعد بالثبات، ولكن محطة الإذاعة ترك
المذيعين وشأنهم يذيعون كل ما يروقه منها، من غير مراعاة ذوق
الجمهور في ألا يفرض عليه سماع ما قد سمعه قبلاً، وهنا أذكر على
سبيل المثال ما ثبتت قولي وما يدعمه قدي :-

(١) شرف سماعي فرحنا

- ١. سمعناه في إذاعة (عزيز عثمان) في مساء ٢٣ مايو
- ٢. ب. وسمعناه من أسطوانة في مساء ٢٥ منه
- ٣. ج. وسمعناه في إذاعة (حسن الملواني) في مساء ٢٦ منه
- ٤. د. وسمعناه أيضاً في إذاعة (فرقة عبد الرحيم) في مساء

٢٧ منه

وبعد، ففي هذا الجو الموسيقي سمعنا « صالحا » يفرد بصوته
الغلب المتفتح، فأكسب « الدور » روحاً منه زادته حلاوة وحسناً
بقيت ملاحظة واحدة، هي بالنقود الصق منها بشيء آخر، تلك
انتقاء الأدوار في المناسبات
فأنا كان يلقي بالمحطة أن تختير يوم عيدها أدوار « آن الرجل »
« وكفكتي يا عين دمعاً ».

فأنا البق بالوداع منها بالاستقبال، أعاد الله هذا العيد على
المحطة خير ما يحب لها المحضون

تكرام محبيب

الموسيقى العربية غنية بثقلاتها، من بشارف وسماعات

تلفونكن راديو

TELEFUNKEN

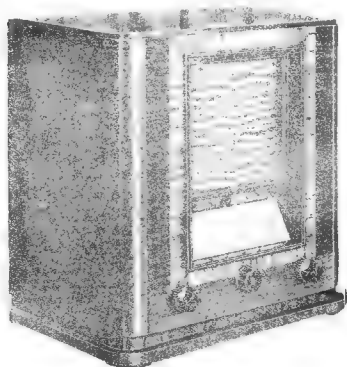
تجدوه بمحلات
عزير بواس

مصر

شارع ابراهيم باشا ٧٣
تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨
تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة
العادية

الذي قرره

الحكومة

الالمانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

(٢) موشحة ملا الكسكات

(١) استهل بها (إبراهيم عثمان) وصلة الراست التي غناها مساء ٢٤ مايو

(ب) وسمنها أيضا من أسطوانة الشيخ احمد صابر في ٢٥ منه

(٢) موال بكل مرسوم أمرني الحب ونهاني

(١) سمنها مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

(ب) وسمنها ثانيا مساء أول يونية من الشيخ علي الحارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غنائها من غير مرور فام من ذب عن مريد اذاعة وصلة من مقام «نهارند» إلا ويستلها بالوشحة المعروفة «لا بدا بتقى» ومن مقام الـ (سيكاه) إلا ويبدأها بالوشحة (يا تحيف القوام) مع العلم بأن لدينا ثروة عظيمة من الموشحات القديمة العربية والاندية، وكذلك من الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والشيخ درويش الحريري وغيرهما. في مختلف الصروب والأوزان وفي جميع المقامات تقريبا. وأملنا أن نجمل المحطة هذه الملاحظة نصب عينها بأن نلفت نظر المذيعين إليها فلا تسمننا بعد الآن هذا التكرار المريب .

محمود افندي صبح

ونقول محمود افندي صبح لأن الشيخ قد هجرته عمامته أو هجرها هو نهائيا، ونحن اذا عرضنا خارج مطرب هذا الزمان كانت شجرة (صبح) في المقدمة، لما ميزها الله به من قوة وحنا معا فأصبحت من العناصر الممتازة من نوع الـ «BASSE» وحسبه في حنجرته هذه اقتداره على أن يملك زماما يرسلها باللحن أينما شاء ويقبضها به كلما أراد. ولا يجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعمد إلى تلحين موسيقاه بنفسه، وأصبح له فيها طابعا خاصا عرف عنه لولا بعض المبالغة فيها .

غناها مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام «الحجاز» استلها بتقاسيم ومسامي، غير أننا لاحظنا أن الآلات التي كانت تعرف معه عند تغلبها في الصباغ وما يتخلله من (ضرب) إلى (ضرب) كانت تنظر حتى يدخل الأستاذ بعوده وحده أولا، ثم يتبعه الجميع. وسمننا بعد ذلك موشحة «أسقياني» فموال «بكل مرسوم» ثم دور

«ياناس حبي بالوصال» وملاحظتنا عليه أن (المذهب) كانت مسرعاً جداً. ثم أختتم الحلقة بقصيدة «وبدت تحتال»، ثم تقاسم غنائية على العجب كانت طيبة حقا

رواية تمثيلية بالمرادبو

... وشامت المقادير أن تفتح ستار التثيل في محلة الاذاعة بعد أن اسدلت في دور التثيل نفسها، وذلك حيناً ودت المحلة أن تحدث تغييراً في البرنامج، قصد تحسين الاذاعة، فوفقت إلى اذاعة رواية (عبد الرحمن الناصر) مساء ٣٠ مايو. لم تكن الأصوات في الرواية بحيث تنفق وأصول الإنشاد وسلامة القناء خصوصاً إذا علمنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المسرح فقط ولكن إذاعتها كانت شاملة في أمواج الجو تنطقها الأجهزة هنا وهناك في الداخل وفي الخارج

في البلاد الآن نهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهما هو ذوق الجمهور يرتقي في الاستماع يوما بعد يوم، فلا بد أن نساير ولا نسمة إلا لكل ظريف شجي

موسيقى هنري

أسمنا ألوانا منها الأستاذ مصطفى بك رضا من محلة الاذاعة في أسطوانات متخبة أمكننا بعدما أن نصيكون فكرة عن تشايجها وتافرها بالنسبة لموسيقانا. ولم يشأ سعادته أن يذيع عنا الأسطوانات من غير أن يشرحها لنا شرحا وافياً فنقدم له باليابة عن الجمهور الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الثرية عاشقة نذكرها للحلقة الثالثة والمذج

وتتشم ألا يحرمتنا الأستاذ مصطفى بك من ان يسمعا من وقت لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاء الله عن الموسيقى خيرا ولنا عود...

هو مطلع القصید المشہورۃ ، غناها مسہ ۳۶ من ما یوحسن الملوانی مقلداً ممتینا الأصلۃ ، البیدۃ فتبجۃ أحمد ، الی اختصت بها فأجاد حسن غنائها إلى حد ما وقد لاحظنا أنه عندما أراد أن ینقل فیها من مقام إلى مقام ارتبکت الآلات فترة ارتباكاً ممییا فملسه ملتفت إلى ذلك فی اذاعته المقبلة

نماة علی

لنماة صوت لأبأس به قوی تکاد تسمعه من بعد وإذا انتهى ذات لیلۃ إلى سحک صوت قوی مدید فاذ کر أنه لنماة ، وموضع الضعف فیہ لندری أتواخذها هی علیہ ؟ أم تحاسب فیہ من یلحن لها ؟ ذلك بأن الغالب فی غنائها المد الطویل والأشعار المرسل ، الأمر الذی یضیح معه حلالة اللحن وطلالوته وتضامله معه الموسیقی . فتلحظ الآتیه هذا ، وأنا کفیل لها بمجهور مقسدر جدید

الفرہنج الموسیقی

تذیع المحطة من آن لآخر منولوجات فکاهیة لکثیر من المواة والمخترفین . لاطلم لها ولا فن فیها . ذلك ان الأصل فی هذه المنولوجات أن یشتمد فی أدااتها علی الحركات والأشعار والملابس ، وما دام الرادیو قد حرصنا مشاهدۃ هذه الحركات والأشعار والملابس ، فلا أقل من أن یؤمّن المستمعون عنها یلحن شیء فی موضوع فککة حقیقة . ولکننا لانزال نسمع مع الأصف مأسی عن سرقة فلاحین یزورون مصر ، أو معارضة سیده ، أو قصة تشکک شریک ، أو عراک بین رجل وزوجته وحرته ، أو مشاجرة ثقیلة تثل فیها جمل رجال البولیس . فی الحان سقیمۃ عادیة مجتہا الآنذ ، إلى غیر ذلك من المواضيع الی أقل ما فیها أنها تشین سمعة مصر والمصريین وتجرح کرامتهم فی الصمیم ، وبخاصة للمستمعین خارج مصر فواجب المحطة أن تحرر المنولوجات وموسیقاهما وموضوعاتها قبل اذاعتها ، وإلا شاطرت أصحابها فی تجنیهم علی بلادهم ، وتشویههم سمعة أبنائنا

لعزیز صوت جلیل یجزه عن جمیع أشقائه ، کان قبل اذاعات الرادیو مقلداً فی الفناء ، ولکنه بعد ذلك أظهر نشاطا واعتیاما بالأذاعة . أسمنا مسہ ۳۳ من ما یو موسیقی صمته ، وما هی بالصامتۃ فقد وجدنا فیها زقۃ لمروسة غی أمامها عزیز :

(إمتحنتی یازینه . یورده من جوا جینہ) وما انتهى منها حتی رأینا أنفسنا وسط موسیقی للرقص البلیدی ولم نلبث أن سمعنا بعدها اللحن السوری المعروف ، یا یولیا دیا ، وهكذا خرج من باب إلى باب وتقل من غصن إلى غصن وبالرغم من أنها كانت جمیعها خیطا من الثغرات والألحان والأوزان إلا أنها كانت ذات طابع خاص ذکرنا بجانسیه . فی السباح عما کنا نلسه فی المحفلات الخاصة فی البور والأندلیه لأمام أجهزة الرادیو . تلك المحفلات الی دالت الآن دولتها . ثم أسمنا بعد ذلك وصلة من مقام ، الصبا ، استلها بالمشوطة الندیة ، یا أعا البدر ، كانت لأبأس بها لو دعیها بعض القوة والنشاط فی الآداء

وأسمنا فی مسہ ۶ یویۃ وصلة من مقام (حجاز کار) وما لاحظناه فی البور أن صوته حینما کان یرفع إلى المقامات العالیة کان یضعف ویکاد ینتقی

ملط ...

معلوم أن برنامج محلة الأذاعة ینقسم إلى قسمین : قسم للأذاعة العربیة وقسم للأذاعة الأفرنجیة . قبل سماعنا مرة أن الأذاعة الأفرنجیة یتخللها محمد العریق والشیخ محمود صبح والشیخ سکسین حسن ؟ ؟ فلماذا إذن نسمع للموسیقی الأفرنجیة أن نزاحم الموسیقی العربیة فی برنامجها وتناولها فی اذاعتها ؟ ؟

فلا تشجینا الآتیه أم کثوم فی کل أسبوع بأغانیا المذنب فی الرصلة الأول . ثم لانبث أن یرقر آذاننا یانو مدحت ، یقطع إفرنجیة تنزع منا حالا ما غدتا به الآتیه . فلماذا هذا الخلط !! ولماذا لا یعرف مدحت فی الوقت المحدد للموسیقی الأفرنجیة ؟ ؟ ولماذا لا یدخل ضمن برنامج الموسیقی العربیة ؟ ؟ فیمزج بالیانو بعد الموسیقی والکلاسیک ، الی بیادة مسیو جوزیف هرل مثلا

ولعلہ إن فعل یمد لعرشه مستمعین جددا قد یصیب منهم تشجیما أكثر واستحسانا أكثر ..

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٦ يونيو الى ٢٩ منه

الأحد ٢٣ يونيو

صباحا كورس سيد مصطفى

يانو منفرد الآلة أوجيني طرابلس

مساء الشيخ عبد الحائق الضاني

الاثنين ٢٤ يونيو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى اليد المصرية (محمد بدوي ومحمد الصبان)

الآلة أم كلثوم

يانو وكال

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحا أوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحا رباعي العقاد

مساء الشبيخة مسكينة حسن

حسن صالح منولوجات فكاهية

الخميس ٢٧ يونيو

مساء عبد القوي السيد

منولوجات فكاهية - محمد كامل

الجمعة ٢٧ يونيو

صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعى

مساء إبراهيم عثمان

رياض السنباطي «عود منفرد»

السبت ٢٩ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

كامل رشدى «عود منفرد»

الأحد ١٦ يونيو

صباحا فرقة طوك خفر بوليس مصر

مساء الشيخ زكريا احمد

الاثنين ١٧ يونيو

صباحا أوركستر أبو زيد

مساء ثنائي اللبى

الآلة أم كلثوم

يانو منفرد

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحا أوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحا رباعي العقاد

مساء حسن صالح (منولوجات فكاهية)

الآلة نجاة على

الخميس ٢٠ يونيو

مساء عزيز عثمان

موسى حلمي (منولوجات فكاهية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحا مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

رياض السنباطي (عود منفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

محمد العقاد (قانون منفرد)

رواية المجلة



موزار

MOZART

أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع

في الطابق السفلي من هذا البناء ، كان أصحاب المجد والشرف من الضيوف مجتمعين في بهو التشريفات ، وسمو المطران يستقبلهم بما فطر عليه من الجلال والعظمة ، فكان الناظر إليه يعتقد يقيناً أنه رجل اجتماعي درس أصول المقابلات والمجاملات ، والتحيات ، يؤدها لأصحابها كل بالمكانة التي تليق به ، وبخاصة الثيليات وكرائم السيدات . لقد يدمش المتصلون به ، من أن هذا الرجل المتشبع بروشاع الجلال والمهية والوقار يسف أحياناً إلى منزلة السوق والرعاع من أبناء شعبه . ولو أتبع له أن يعرف رأى هذا الحشد الخافق فيه ، لو فر عليه مؤونة الاحتفال بهم ، وإقامة الحفلة في بيته خاصة .

وبينا كان الموسيقيون مقتنعين أماكنهم من المسرح يشدون أوتارهم ، ويسدون

٣

وما كاد موزار ينتهي من آخر سطر من تدوينه ، حتى كان عازفو الكيان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم ودخلوا على موزار ، متهللين مستبشرين ، يقبلونه ويهتفون باسمه هتافاً عالياً . هنالك شكر لهم موزار ، ولفتهم إلى قصر الوقت ، وحضروة التجربة ، فشرعوا جميعاً يمزفون بارشاده « الروندليو » ، حتى انتهت التجربة على خير مايجب موزار وهوى ، حتى أنه لم يتألك من إعلان صيحة الفرح . فقال لهم :

— مرحى بكم أيها الزملاء
الاجداد ، إنكم من مفاخر الموسيقى
أهنتكم وأرجو لكم التوفيق .
هلم إلى آلاتكم أجمعوها ، وأسرعوا
إلى الصالة الكبرى ، على بركة
الله ، حذار ياسادة ، فإن الوقت



موزار

الموقف فصاح بأعلى صوته : برافو سيكاريللي برافو ، ثم صفق ، وأسرف في التصفيق
 ما هذا الصوت الذي يبدو في القاعة كالرعد ، فجاوبه
 أصوات المحتشدين بما كاد يزلزل أركانها ؟
 ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً ، برافو
 أستاذ موزار . برافو ، فيردهد الحفل تزدبداً عالياً
 ضاقت الدنيا بالمطران واضطربت حواسه . وتملكه
 الهياج ، لولا بقية من الوار أسكنت نائره ، وألانت
 حديثه ، غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينه
 أن تصرف ، فشرع أفراد الفرقة يلون شعثهم ، ويجمعون
 أمثمتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة الثيلة تون ،
 تقدمت إلى المطران في خمر وسحاح ، وتوسلت إليه ، في
 ابتسامة فاتنة ، تقول

— هل يفضل صاحب النياة المطرانية ، فيصدر
 أمره الكريم إلى موزار ، فيوقع لنا قطعة من موسيقاه
 الساحرة ؟ أتى باسم نيلاه هذا الحفل الكريم ، أتمس
 منك إجابة هذا الرجاء ، لنفتح أرواحنا ، ونسقى لسلسيل
 فنه الفياض الذي يروي الأرواح ، وبجي الأشیاع
 — سيدتي الجريفة ، من كل قلبي أستجيب لك ، ولا
 أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً
 وأظن أنه غير مستعد

— يامولاي الأمير . موزار دائماً مستعد فانه من
 البراعة بحيث يستطيع أن يخلق في الموسيقى متى شاء .
 وأتى شاء ، فاسمع لي أن ألح مرة أخرى في هذا الطلب
 وأصر عليه

وقد عزز رجاءها في الحال الأمير شوارتسبرج .
 واحتشد حوله جماعة البلا . يزكون الطلب ، وكلما أبدى
 المطران عنراً فذوه ، حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم ، على
 أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض ، فذهب إلى موزار ياله :
 — هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ،
 أسمع ؟ أنت تعرف متى لطولائك ، تكلم ؟
 — عندي قطعة روندليتي ، صغيرة أعدتها خصيصاً
 لهذه الحفلة ، وأظن يا صاحب النياة المطرانية ، أنها تنفق
 مع رغباتكم

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الحدم
 يمرن بالضيوف الأفاضل يقدمون لهم المربطات والقطائر
 الشبهة ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث ،
 ولو تكلفاً ، وفاق اللياقة والتقاليد ، ويتسامسون فيها بينهم ،
 كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال
 فيها جرت به العادة في مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً ، كل جماعة في ناحية ، والمطران
 ينتقل بينهم ، يبالغ في تحيتهم وإكرامهم ، ويعرف بعضهم
 إلى بعض ويبادر إلى استقبال من تأخر منهم ، إلى غير
 ذلك من أسباب المجاملة واللياقة في مثل هذه الحفلات .
 ولقد أغدق على الجميع أنواع الحلوى ، والمربطات زيادة
 في العناية بهم .

في هذا الوقت ، وقف موزار على المسرح يتحدث
 إلى سيكاريللي . الذي سيق الحفل بصوت نسائي ، ولم
 يشمر إلا ولا ينادي بربت على كشفه ويقول في صوت
 خافت غير مسموع

— موزار : الثيلة تون هنا

— أن ؟

— هناك تحدث الأمير شوارتسبرج بجانب امرأة
 الأزهار ، وهي مقبلة علينا ، لاتطلع ناحيتها

هناك أقبل المطران . في صلفه وغلطه ، وأشار
 إلى موزار « ابتدي » ، فثأب الموسيقيون ، وانطلقوا
 يمزفون ، وتقدم سيكاريللي يهتف بصوته الناعم النسوي ،
 وموزار يثق اليانو متشياً مع غناؤه ، والحفل ضجر
 متبرم ، يهزأ من هذا الرجل القوي المتين يتخث بصوت
 النساء ولا يهزى ، فخانموا عليه ، وصدرت من بعضهم
 عبارات التهكم ، وغطى السيدات أفواههن بتناديلهن ،
 إخفاء للضحك الذي ملا أشداقهن . وفي هذه الجلبة
 النفسية الجاثمة كان توقيع موزار على اليانو آية في
 البهفة والإعجاب ، ولو أنه كان يثق ارتجالاً بغير نوتة
 حتى أنه لفت الجمهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ما وصل إليه الموقف من الحزى والسخرية
 بكاد يصق ، لولا أنه تمسك بفكر في علاج ينقذ

وأخيراً ، اتحت به النيلة تون ناحية ، وأسرت إليه
تقول :

- أى استاذى ! كاد يقنى صبرى فى انتظار هذا اليوم
الذى أحبك فيه بنفسى ، وأعقد على يديك ، هنا ، فى
فيما ، فإ أسعد القاء ، وما أجل هذه اللحظات !!

- أشكر لك ياسيدينى ، أبلغ الشكر ، وأعترف من
عدم استطاعتى السعى إلى مولائى وتقديم نفسى إليها

- عفواً ، ياموزار ، أنت الذى يسعى إليك . ولقد
تعرفت روحى إليك فى غيبتك ، وكنت أدعو الله أن
يرد غربتك ، ويسعدى بقلبتك ، وقد استجاب الله رغبى
لجمعنى بك ، فى أصفى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟
ونكى تتوقى روابط المرفقة بيننا.

أرجو أن تسمح لى بأن أدعوك
إلى تناول القاء معى ظهر
الند... موزار ! أستحلفك ألا
ترد طلبى ، فخرمنى من سرور
طالما منيت نفسى أن أنعم به ، فبل
تجيب ؟

ثم مدت إليه يدها . فتناولها
موزار ، فى حذر وحرص ، وهو
يلفت باحثاً عن المطران ، فلما
راه متشاعلاً بالتحديث إلى الأمير
شوار تسرج هز يدها مجيباً
دعوتها ، وانصرف مودعاً
شاكراً فأخذ منها الطرب كل
ما أخذ وصاحت

- وافرحاه سيزورنا موزار
غداً . إن زوجى لينشرح صدره ،
ويتبجح نفسه بقدمك الينا غداً .
تذكر ياموزار ، سأكون فى
انتظارك ، وأرجو أن يجيبك

طعامنا ، فان طامينا يجيد الطبخ
وتذكر موزار أنه تسرع فى إجابة الدعوة فساد يقول
- ولكن ، ياسيدينى النيلة

- حسناً ابتدئ : وأسرع ، واته ، حتى تقوم
استوى الحاضرون فى مقاعدكم ، متوجهين إلى المسرح
وتنشط موزار إلى العمل ، فأطلق الموسيقى ياناً ، وأسأله
حناناً . وأتجى سامعياً فنا ، وجلاها بينهم فنا ، وأثر
بها فى أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم
حتى كانوا يتموجون بتموجاتها . ويفقرون لفقراتها ،
ويتمهلون قبلها ، ويتابعون إذا ابتعدت ، ويمتدجون إذا
اهتزجت ، حتى إذا انتهى من قطعت ، قطع الناس أيديهم
بالتصفيق ، وحنجرهم بالهتاف والصياح بطلب الإعادة ،
وموزار صامت يترقب أمر المطران ، والمطران معرض
عنه ، والتأليل والهتاف والصياح لا ينقطع ، فكان موقفاً
عجيباً .. غازفو الكان يترقبون

أمر استاذهم . واستاذهم يترقب
أمر سيده ، وسيده مفض عنه
متناقل ، والجمهور مصمم على
الاستعادة مهما كلفه هذا التصميم
من التضحية

هناك فقد صبر موزار ،
ففقر إلى المطران يسأله فى لفقة
وحيرة :

- سيدى صاحب النياقة ،
أنتسمحن باعادة الزوندلنو ؟
فصاح به المطران - كيف
تسأل هذا السؤال ؟ فهم موزار
من لجة المطران الرضا . والقبول
وما كاد موزار ينتهى ، حتى
انتب به الضيوف ، يجاهد كلهم ،
أن يحظو بمصاحته . وأن يتمسوا
منه . فى إلحاح وحرارة ، أن
يقبل دعواتهم للقاء ، والعشاء ،
وحفلات المساء ، وهو يتودد

لهم جيئاً ويشكر لم جميل عطفهم ، وورقة شعورهم ، وعذوبة
ألفاظهم . ويمتدحهم من إجابة دعواتهم ، بما يضطر إليه اضطراً
من استئذان المطران وسأحه ، فانه سيده الأعلى



الامير المطران

فى بعد الصيت ، وأن الخط أصبح من خدمه ، يأمره
فيطيع ، ويشير إليه فيخضع ، وأن النيلات اللواتى شهدن
الحفلة . خرجن وظهن ألسنة ثناء وغار ، تردد فى الأجواء

« * بيانو هوفمان * »

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مائة لا تضارع ماكينه من امدجة الأولي

صنع خصيصاً للقطر المصرى

شاهدته بمحلات

عزيز بولس

مصر : ٣٣ شارع ابراهيم باشا تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية : ١٨ شارع نواذ الأول تلفون ٣٣٠٥

تسهيلات عظيمة فى الدفع لآتراحم

- لأتردد ، فأنى بانتظارك

- سيدنى . أرانى مقيداً ، وليس شئ أسر على نفسى

من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران ..

- ليس للمطران أن يمنح الأذن أو يمنح ، فذلك

شأنك وحدك ، وما كان له أن يتحكم فىك ، وما أنت
بحاجة إلى استئذانه بل وإخباره أيضاً . إنك مستحضر
إليها وكفى .

- أمرك ياتيلقى المحترمة ، سأكون لديكم فى الوقت

المحدد

- فى تمام الساعة الثانية عشرة

- شكراً ليدنى ، صاحبة المصمة ، سأحضر

- مرسى ! مرسى ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسيقيون آلاتهم

وأمنتهم ، وغادر الكل بهو الاحتفال ، إلا موزار ،

فقد بقى منفرداً . وقف يفوض فى بحار الفكر ، يعلو

حيناً إلى مناطق السعادة ، ويهبط آناً إلى مدب البؤس ،

فاذا استبشر ، وحلا له الأمل ، ناجى نفسه

- بداية رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شئ فيها

جميل ، إجماع على الاعتراف بالفضل ، وهو أول أسس

العظيمة ، ومهارة فى إعلان الثقة . وهى أولى دعائم

النجاح ، أحمدك اللهم ، لقد عوضتني من جحود الفرد ،

بر المجموع

فاذا أحسست نفسه البؤس لذكرى المطران : انتحى فى

صدره يقول :

- ويل ! ماذا بملك ضعيف الحيلة ، إذا بطشت به

قوة الجبار ؟ هذا أمير مسلط ، تفرعه شهرتى ، وتقض

مضجهم سمعى ، فهو لا يقشأ يناوتنى ، ما وآتته قدرته ،

وساعفته حيلته ، فأنى أجهت صمغى عقابه ، وحيثما سرت

نزل فى عذابه . أى ربى ! إليك أفوض أمرى ، وأنت

أحكم الحاكمين

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتتشعب

فيه خيالاته . وهو لا يدري أنه أوغل فى الشهرة ، وأمن

ذكره . وتفيد في المحافل غفيرة . وتلقن في المجالس أمره
ولا بد من أن يذكره القيصر ، ويحين إليه سماعه ،
فاذا تنازل القيصر ولبي دعائهم ، فقد أمن موزار شر
المطران ، واتقى حفيظه . وأى سلطان لأمير ، أمام
سلطة القيصر وسلطانه ؟ وأى غضب يقف جنب محبة
وحبانه ؟ إنما هذه أحلام ، وحبنا لو سحت الأحلام
وينما كان موزار موزع الفكر ، تتنازع الخواطر ،
إذا بحركة تشعر بقدم المطران ، تنفص عيشه ، ومكدر
صفوه ، حتى في لذيق أحلامه ، لا يفر من هجانه ، ولا
ينجو من فثاته

أقبل المطران الأمير ، وصوب أقصى فطرته إلى فاد
البر ، حتى إذا لمح موزار ، قصد إليه مندفعاً ، وحلق
في وجهه كأنما يريد إحقاقه بشملة عينه الملتبئين . وجاهد
موزار قواه ليرفع بصره إلى المطران فلم يفر فأسبل عينيه .
سادت بهمة رهيبة من السكون . قطعها المطران بمحدث
بطي . تشف كل نبرة من نبراته على الحقد والظن :

- ما أزدلك أيها الماجن ؟ كيف تجرؤ على مواجهة
ضيوفى النبلاء . وتحدث إليهم ؟ أبلغت بك الصفاقة
هذا الحد ؟ ما الذى يصوره لك خيالك ووهمك ؟ أزعج
أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف
أيديهم في يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ماصوره لك
تفكيرك الفاسد . وزعمك الباطل . ولكن لا يجب أن
يتعلق الرعاع أمثالك بأهداب العظيمة يسمحلونها تمحلا
- يا صاحب الأمانة العالية : أرجو غفوك وغفرانك
إن السادة النبلاء هم الذين صاغقوا ، ومدوا إلى أيديهم ،
وليس من المروءة في شيء ، أن أرد أيديهم ، أو أتناهى
عنها .

- وقاحة مبتذلة ، يثرها هذا الولد الخبيث على
مسمى . جنون يصوغه هذا الحفير كلمات وعبارات ...
- يا صاحب الأدب العالي ؛ ما يليق هذا الأسلوب في
مخاطبة رجل فان جاب فنه روما وباريس وفيينا ، وحلق
في سياتها جيماً
- فنان ؟! كان لي أن أحكم لولا أن موقفك محزن

مزر ، فان !! ألدعو نفسك فنانا ، أيها الأمة المنكور
إن أنت إلا محذور دنس

- قد يكون هذا رأى نفاقكم في : ولا حيلة لي في
اعتقادكم ، ولكن يا صاحب الأدب العالي ، ما كان رأى
نفاقكم فرضاً يعتقد الناس ، ويدينون له . إن الناس قد
عرفوا قدرى ، وأحسوا التعبير عنه

- اخرس : أيها الوقح . أرفع صوتك في وجهي ؟
ثم لا يقطع لسانك بين شديك ؟ سأريك كيف أخفت
صوتك . وأعو أترك ولكن من الذى أملك أن
تعيد تلك القطعة الموسيقية المزججة التى سميتها روندليو ؟

- استأذنت نفاقكم فأذنت لي
- استأذنت حقاً . ولكنى لم أذن لك . وإني أعاقبك
على ادعائك حقاً لا تملك . ولا يليق أن تملك . سأدفع
لك هذه المرة ثلاث دوكات « عملة ذهبية قديمة » كإثبات
أفراد الفرقة الموسيقيين . خذها ترتب على الأرض .
وتدحرج تحت قدمي . وإذا توقعت . أو سولت لك
نفسك الشريرة إساءة الأدب . مرة أخرى . فاني أحرمك
من مرتبك جميعه . وأخضع استحقاقك كله .

ثم أدار المطران ظهره للفنان . وانصرف في خطي
مشدة . فيها الكبرياء والعظمة . وموزار مبهوت مذهول
يكاد يقتله الغضب . أو يسوقه إلى الاجرام . وخيل إليه
أن ينقض على هذا المطران فينتزع رأسه من جذورها ..
ولكنه مالبث أن سكنت ثأرته . وهذأت أعصابه . فاذا
بفنه يسط من الجوع . وأمعازه تتلوى منه . فجأ على
ركبته يبحث عن الدوكات الذهبية الثلاث . حتى يكون
معه شيء من التفود على الأقل في أول يوم من وصوله
فيينا . إلى أن يحكم الله

وأعاد إليه الأمل ، وأسيا فيه الرجاء ، ما كان يتخيله
من النبطة . وما سيلاقى من التحيم في استقبال النيلة
تون له ، وما أعدته له من إكرام وتبجيل . هنالك كاد
الفرح يخرج به عن إياه . ففتم بأعلى صوت ، وهو خارج
من البهو الخالي « يجب أن تغير هذه الحال » .

يتبع

سماعي حجاز يوسف باشا

من بحال المقام

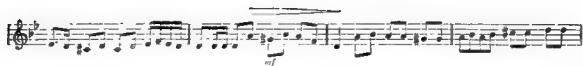
الدوكة

♩ = 116

Fin. الحقة الثانية

الحقة الثالثة

الحقة الرابعة

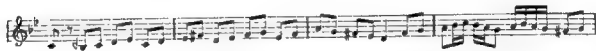


بشرف حجاز سالم بك

من بحال المعهد

الدوكاه أصول فاخنة

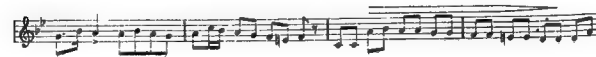
$\text{♩} = 60$



نسيم



Fin. الخاتمة الثانية





العشاء

وهذه
يسْتَطِيعُ
أنْ يَسِيعُكَ

جَهَنَّمَ الرَّادُّ

لهذا يخلص
لك دائماً



الإدارة: ٩ شارع زكي
المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE HORSIA

Tunefikia - Le Cour

أقوى مؤسسة
من نوعها
٦٨
شارع قصر العيني
ص
تليفون
٤٣٣٠٧

شركة الطباعة والنشر
مصر

LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents			Cents			Cents		
44 =	30:	40	145 =	149:	162	303 =	68:	81
50 =	+ 239:	246 (1)	150 =	+ 221:	241	316 =	5:	6
89 =	19:	20	151 =	11:	12	350 =	+ 125:	153
90 =	243:	256	180 =	59044:	65536	355 =	22:	27
100 =	+ 84:	89	182 =	9:	16	384 =	6581:	8192
112 =	15:	18	200 =	400:	449	386 =	4:	5
114 =	2048:	2167	204 =	8:	9	400 =	+ 50:	63
135 =	37:	40	231 =	7:	8	408 =	64:	81
			281 =	17:	20	450 =	+ 27:	35
			284 =	27:	32	488 =	3:	4
			300 =	- 37:	44			

(1) + approximatif.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

Après la chute de Bagdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est, et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Kotb El Din Al Chirazî (7^{me} siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son livre intitulé « Dorrat Al Tag » fut le premier de ces auteurs persans; après lui vint Mohammed Ibn Mahmoud El Amouly dont le livre « Nafais Al Fou-noun » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 16827).

Il y a au VIII^e Siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « Kanz Al Tohaf ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghalibi (8^{me} siècle) à savoir :

« Gamée El Alhan » et les deux abrégés du précédent « Makassad El Alhan » et « Mokhtassar El Alhan » et « Charh El Adwar »

Un cinquième livre, « Kanz El Alhan », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu. Bien que Ibn Ghalibi fût un disciple de Saffi El Din, ses ouvrages, avaient cependant une certaine originalité. Son grand mérite fut de joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « Nakawat Al Adwar » et « Makassad El Adwar », existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes, l'auteurs du traité de Mohammed Ibn Mourad et Mohammed Abd El Hamid El Ladiki (IX^e siècle) auteur de « Rissalat El Fathieh » Al Ladiki et le dernier auteur qui approfondit, d'une manière sérieuse, la théorie speculative de la musique de l'école de Saffi Al Din

L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhaïl Michaca (12^e siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni introduit par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui

Nous ne pouvons pas non plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suggère le Dr. Lachmann, parce que nous savons qu'il était en usage au 12^{me} siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Toderini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Land, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « Al Chagarah Zatul Akkam » et qui se trouve au Musée Britannique No. 1535.

Dans ce manuscrit, on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est né ce système ? Le Dr. Lachmann dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Collangette déclare qu'en pratique (car l'oud est dépourvu de ligatures), cette échelle est la même que celle de Saffi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usités dans ce système sont d'origine persane, comme le nom donné aux quarts de ton et aux trois quarts de ton : le ton Nin Araba, Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghalibi, de Chahab El Din El Aghami et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mourad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématistes, étaient pratiqués dès le VIII^e siècle de l'Hégire dans les « Chocab » nouvellement adoptés ou dans les modèles détaillés qui n'étaient pas en usage du temps de Saffi El Din Abd El Moomen, quelque faisant partie du système persan primitif ex-

posé dans le livre de « Bahgat El Rruh » de Abd El Moomen Ibn Saffi El Din (Bibli-Bodleian). D'après le témoignage de la Borda, l'octave se divisait, au XII^e siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite

- | | |
|--------------|------------|
| 1° Rast, | ton majeur |
| 2° Dokah | ton majeur |
| 3° Sikah, | ton mineur |
| 4° Giharkah, | ton mineur |
| 5° Nawa, | ton majeur |
| 6° Hosnini, | ton majeur |
| 7° Awj, | ton mineur |
| 8° Kerdane, | ton mineur |

Michaca nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions, et il paraît qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chihab El Din, divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 intervalles, alors que Aly Darwiche El Halaby, selon son système, les divisait encore davantage

Quoi qu'il en soit, Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale

De nos jours, beaucoup d'exécuteurs soutiennent encore que le système des quarts de ton est le bon d'être une échelle tempérée, bien qu'on admette généralement que le système en question comprend 24 notes

De là vient la difficulté devant laquelle se trouve aujourd'hui le Congrès

a) Quel est le nombre de notes contenues dans l'octave ?

b) L'échelle doit-elle être considérée comme tempérée ou non ?



Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Moṭlak	—	498	996	294	792
Mogannab Cadim	90	588	1086	384	882
Mogannab Persan	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal	168	666	1164	462	960
Sabbaba	204	762	1200	498	996
Wosta Cadima	294	792	90	588	1086
Wosta Persane	303	801	99	597	1095
Wosta Zakallah	355	853	151	649	1147
Binsar	468	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tunbour Al Khorassani commençait par Limma, Limma et Comma. Cela provient, sans doute, des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zailia (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wosta à 303 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wosta Cadima ou Wosta Farissieh. Avicenne dit que Wosta Zalzal a été posée entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 351 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 343 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Toussi et Fakhr Al Din Al Razi.

L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de

la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zailia, est celle du musicien qui était au service du dernier Khalife de Baghdad, nommé Safi El Din Abd El Moemen, auteur de deux superbes ouvrages, Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musicologues et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les scolastes grecs eurent le grand mérite de stabiliser la musique arabe ; néanmoins, quelques anomalies subsistèrent encore. La plus notable de ces anomalies est celle de Wosta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui l'éloigne de l'Echelle de ces scolastes donnant une succession de quarts. Pour corriger ce défaut, il paraît que Safi El Din a donné une nouvelle théorie de la gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se

succédant dans l'ordre des Limma, Limma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzaliennes marquées à 355 et 355 cents avec un rapprochement minutieux qui les a amenées à 384 et 882 cents.

Cette échelle, considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, *l'Art de la musique*, 1re Edition 1929) donna des consonances plus nettes et plus pures que celle de l'Echelle tempérée (voir l'ouvrage Riemann, *Catéchisme de l'Histoire de la musique*, 65). Il n'est pas étonnant que Helmholtz, dans son livre, *Etude sur la sensation des tons*, ait considéré la théorie de l'Ecole des Systematistes très précieuse dans l'histoire du développement de Musique (283).

Nous donnons l'Echelle précitée de Safi El Din :

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Moṭlak	0	498	996	294	792
Zayed	90	588	1086	384	882
Mogannab	180	678	1176	474	972
Sabbaba	204	762	1200	498	996
Wosta Persane	294	792	90	588	1086
Wosta Zakallah	384	882	100	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Mecque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Mesgah a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule octave.

Cette échelle n'a pas satisfait tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar ; cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du II^e siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des confusions, ce musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagoricienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a réussi en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IV^e siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalzalienne ont trouvé une gran-

de faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Mafatih el Oloum ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoique que nous lisions dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishak Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures ont été fixées sur le manche de l'Oud ou du Tunbour en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sayyah ».

Les scolias tes Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi, (II^e siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce

dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolemée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun, qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave, a donné sans transition le système grec complet, le « Système Teleion » fondé par Ptolemée. Pour atteindre ce but, Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbaba. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature posée sur les cordes Bam, Maslas et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wosta posée sur la corde Masna, Zir Awal et Zir Tani, ce qui donne lieu à l'essai d'une nouvelle ligature à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précitée et entre la ligature « Wosta » et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'échelle Limma. Comme pour le Tunbour Al Khorasani qui précède l'échelle de l'Ecole systématique fondée par Safi Al Din.

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir Awal	Zir Thapi
Motlak	—	498	996	294	792
Sabbaba	90	588	1086	384	882
Mogannab (1)	114	612	1110	408	906
» (2)	204	702	1200	498	996
Wosta (1)	294	792	90	588	1086
» (2)	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Pour discuter cette échelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr Lachmann et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Faraby, on avait fait quelques additions à cette

échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wosta Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mougannab correspondant à El Motlak et Al Sabbaba, 145 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois

ligatures dans le genre Al Mougannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalzalien, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Ci-après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a croisé les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaître cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du II^e siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs

arts, c'est-à-dire les musiques arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IV^e siècle de l'Hégire exprime la même idée, en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodie et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes.

L'ouvrage d'El Ekd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IV^e siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe.

Ishak Al Moussili du II^e siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaître la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pré-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr. Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zaïl	Maya	Ramal	Husseln
Moutlak	0	204	702	908
Sabbaba	—	408	—	1110
Khinsar	—	498	—	1200

Ce système était plus ancien que celui d'Ishak Al Moussili (II^e et III^e siècles de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quarts, de sorte qu'une seule transition conduisit à la double octave

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Ishak Al Moussili, Al Kindy, Yahia Ibn Ali Ibn Yahia, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zir, Masna, Maslas et Bam. Le pré-

mier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que la corde supérieure et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Masna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A.D.G.a.), tandis que l'Oud arabe était (C.D.G.a) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consistait dans la première corde (la su-

périeure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entraîné le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

- - -

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghani par Aboul Farag :

	Bam	Maslas	Masna	Zir
Motlak	—	498	996	294
Sabbaba	204	702	1200	498
Wosta	294	792	90	588
Binsar	408	906	209	702
Khinsar	498	996	294	792

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-NEFHY (Ph. D.)



No. 3. 1ère Année.

16 Juin 1935. P.T. 2.

Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne origine semite qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'avènement de l'Islam. C'est Al Farabi du 4ème siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de

la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tunbur de Baghdad ou Tunbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahiliyeh, connue sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On arrive à cette échelle en divisant

la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Ératosthène et probablement avant cette date. Cet instrument, Djahiliye portait deux cordes et cinq ligatures ; on accordait la corde supérieure sur le tour de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante :

Corde inférieure						Corde supérieure					
Cents :	0	44	89	135	182	231	275	320	366	413	462

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahiliites continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquième, nous obtiendrons l'échelle suivante :

Les ligatures :

Silet	2e	4e	6e	8e	10e
Cents : 0	89	182	281	386	498

D'après l'opinion du Prof. Land, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagoricienne

Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été émis par les musiciens du Hedjaz. Ibn M'odjah avait appris le chant

persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Barbat ainsi que des leçons des théoriciens. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque.

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe.

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُوزَنَّاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصره

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورش صناعة وصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها
متمتعين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

R.C. 127

20, Rue Ibrahim Pacha

Tél. 42466 Le Caire Cables: Busnach - Cairo

أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

على اختلاف أنواعها



للآلات النفخ

نحاسية وخشبية

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

ميع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بنظم ٣٠ في المائة

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



The title "La Musique" is written in a stylized, calligraphic font. The word "La" is preceded by a treble clef and a sharp sign. The word "Musique" is written in a large, flowing script. The entire title is set against a background of musical staves.

REDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D.